

Estudios de Platería

JESÚS RIVAS CARMONA (COORD.)

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2012

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2012

Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2012

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2012

Estudios de platería, San Eloy 2012 / Jesús Rivas Carmona (Coord.).– Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012

617 p.

ISBN: 978-84-15463-20-7

1. Platería – Estudios y conferencias. 2. Orfebrería – Estudios y conferencias.

I. Rivas Carmona, Jesús.– II. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

III. Título

739.1 (082.2)

1ª Edición, 2012

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012

ISBN: 978-84-15463-20-7

Depósito Legal MU-812-2012

Impreso en España –Printed in Spain

Imprime: F.G. GRAF, S.L.

fggrag@gmail.com

A Rafael Munoa, in memoriam

A los generosos benefactores de San Eloy y de sus Estudios de Platería

Índice

PRÓLOGO.....	17
<i>Francisco Jódar Alonso</i>	
<i>Fiel Contraste de Honor San Eloy 2011</i>	
ESTUDIOS	
Plateros de Guatemala. Centros Plateros Provinciales: Ciudad de San Salvador	21
<i>Javier Abad Viela</i>	
Arquitecto	
La «Montagna di Corallo», ovvero il «Presepe» del Monastero de las Descalzas Reales di Madrid	39
<i>Lucia Ajello</i>	
Università degli Studi di Palermo	
El lujo en la impedimenta de las infantas: la platería doméstica en la jornada de viaje a Zaragoza con motivo de los esponsales de Catalina Micaela.....	45
<i>María Albaladejo Martínez</i>	
Doctora en Historia del Arte	
Giacomo Laurentiani y sus <i>Opere per Argentieri et altri</i>	59
<i>M^a del Mar Albero Muñoz</i>	
<i>Manuel Pérez Sánchez</i>	
Universidad de Murcia	
Argenti e gioielli del Settecento nell'area madonita	77
<i>Salvatore Anselmo</i>	
Università di Palermo	

Las joyas del infante don Antonio Pascual de Borbón	93
<i>Amelia Aranda Huete</i>	
Patrimonio Nacional	
Mistificaciones en la metodología para el estudio de la joyería: atribuciones fantásticas y erróneas; la construcción del arquetipo y el papel del ciberespacio	113
<i>Letizia Arbeteta Mira</i>	
Museo de América	
La comunicazione museale per i manufatti in argento	135
<i>Nicoletta Bonacasa</i>	
Università degli Studi di Palermo	
Plata perdida para siempre: el inventario de la Catedral de Valencia de 1785	147
<i>Francisco de Paula Cots Morató</i>	
Universitat de València	
Plateros aprobados e incorporados al Colegio de San Eloy de Madrid (1 de enero de 1808)	161
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	
Universidad Complutense	
Trabajos de Martín Sánchez de la Cruz para la Casa de Cardona en Lucena	177
<i>María Teresa Dabrio González</i>	
Profesora Titular Jubilada de Historia del Arte. Universidad de Córdoba	
Un recorrido por la platería abulense del siglo XVI a través de algunas piezas del sur de la provincia	195
<i>Roberto Domínguez Blanca</i>	
Licenciado en Historia del Arte	
Obras de Damián de Castro en el Señorío de Molina de Aragón	217
<i>Natividad Esteban López</i>	
Doctora en Historia del Arte	
La efigie del platero y su consideración en el siglo XVIII.....	225
<i>Marina Gacto Sánchez</i>	
Universidad Católica San Antonio de Murcia	
El patrimonio suntuario de los V duques del Infantado	241
<i>Carmen Heredia Moreno</i>	
Universidad de Alcalá	

Aportaciones al estudio de la platería cordobesa	257
<i>M^a Antonia Herradón Figueroa</i>	
Museo del Traje. CIPE	
L'inedito inventario dei beni dell'orafo palermitano Giovanni Di Gaudio....	275
<i>Rosalía Francesca Margiotta</i>	
Università degli Studi di Palermo	
Lello Scorzelli (1921-1997). Trabajos de orfebrería religiosa.....	283
<i>Víctor Marín Navarro</i>	
Doctor en Historia del Arte	
Unos relicarios curiosos: Relicarios calendarios.....	299
<i>Fernando A. Martín</i>	
Patrimonio Nacional	
José de Ballerna platero vitoriano del siglo XVIII en la Corte: una marca inédita con corona.....	309
<i>Rosa Martín Vaquero</i>	
Universidad de A Coruña	
Gaspar Arandes Alomar, platero del Cabildo y artífice de la urna del Monumento del Jueves Santo de la Catedral de Tarragona.....	331
<i>Antonio P. Martínez Subías</i>	
Doctor en Historia del Arte	
Iconografía mariana en la platería guipuzcoana	349
<i>Ignacio Miguéliz Valcarlos</i>	
Universidad de Navarra	
El platero real Carlos Marschal (1763-1824)	369
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Universidad de Alcalá	
Los legados de arte y objetos suntuarios de Mariana Engracia de Toledo y María de Aragón, marquesas de los Vélez, y sus inventarios de bienes (1686)	385
<i>M^a del Mar Nicolás Martínez</i>	
Universidad de Almería	
Obra documentada en el Palacio Real de Madrid del platero prusiano Carlos Marschal	411
<i>Pilar Nieva Soto</i>	
Doctora en Historia del Arte	

Apuntes para la Historia del Arte de la Platería en San Luis Potosí	433
<i>Juan Carlos Ochoa Celestino</i>	
<i>Ricardo Cruzaley Herrera</i>	
Plateros de Oficio, Investigadores independientes. Guadalajara, México	
Richard Ford (S. XIX) y su conocimiento del esplendor minero en la Cartagena del mundo antiguo (plata, viajes y viajeros)	447
<i>Antonio Peñafiel Ramón</i>	
Universidad de Murcia	
Algunas joyas y relicarios de la reina Ana de Austria (1549-1580)	455
<i>Almudena Pérez de Tudela</i>	
Patrimonio Nacional	
El uso litúrgico de los atriles de altar en el culto católico de ámbito hispano	475
<i>Pablo J. Pomar</i>	
El primer inventario de El Sagrario de la Catedral de Córdoba inserto en el inventario de 1628: praxis de dotación de un nuevo edificio.....	491
<i>M^a Ángeles Raya Raya</i>	
<i>Alicia Carrillo Calderero</i>	
Universidad de Córdoba	
Las ánforas de óleos: estudio de una tipología de platería.....	509
<i>Jesús Rivas Carmona</i>	
Universidad de Murcia	
Obras inéditas del platero Miguel de Guzmán en tierras de Jaén.....	523
<i>Miguel Ruiz Calvente</i>	
Universidad de Jaén	
La platería en los inventarios de la nobleza femenina gallega. Siglo XVII.....	543
<i>Manuela Sáez González</i>	
Doctora en Historia del Arte	
Julio González y Salvador Dalí. De la orfebrería a la escultura y de la pintura a las joyas	557
<i>Carlos Salas González</i>	
Doctor en Historia del Arte	

La cruz procesional de la Catedral de Cádiz.....	569
<i>Antonio Joaquín Santos Márquez</i>	
Universidad de Sevilla	
El aprendizaje de los plateros sevillanos a mediados del siglo XVI.....	585
<i>María Jesús Sanz</i>	
Universidad de Sevilla	
«HOC OPUS FODIT PIRUS MARTINI DE PISIS». Note su un capolavoro di oreficeria toscana con smalti del XIV secolo a Geraci Siculo.....	599
<i>Giovanni Travagliato</i>	
Università degli Studi di Palermo	
Gli argenti della statua di San Placido della Chiesa Madre di Biancavilla.....	609
<i>Maurizio Vitella</i>	
Università degli Studi di Palermo	

PRÓLOGO



Una de las efemérides más arraigadas en el calendario universitario regional es la celebración de San Eloy, patrón de la Platería y la Joyería, que establece un valioso puente que une nuestras tradiciones más valiosas con nuestro presente y futuro. La Región de Murcia es tierra de una histórica riqueza orfebre que encontró en los grandes centros poblaciones murcianos los cauces para desarrollarse de manera floreciente. La Calle de Platería en Murcia es el testimonio vivo de la importancia histórica de este hacer tradicional, como lo es la fecundidad artesana de la ciudad de Lorca, que también fue centro obrador de platería a lo largo de los siglos. Al festejar San Eloy honramos pues nuestra memoria y los senderos que nos han conducido a través de las décadas hasta los tiempos actuales desde una dimensión

artística en la que la paciencia y experiencia se suman al genio para crear los resultados de mayor valor.

Pero el festejo por San Eloy es actualmente, sobre todo, el reconocimiento a la Universidad, que tantos vínculos tiene en común con los oficios protegidos por quien fuera obispo de Noyon. Porque el ámbito universitario es ejemplo de paciencia y experiencia, de genio y de esfuerzo, de los pasos que se tienen que caminar para alcanzar el conocimiento. Los estudios de Historia del Arte encuentran en San Eloy a su idóneo valedor pues es el referente que ayuda a no olvidar que en el arte como en la vida es necesario sumar sacrificio y energía a las genialidades de la creatividad. Recordando a San Eloy y los oficios orfebres de la platería y la joyería aprendemos esta enseñanza importantísima que es también el regalo que el conocimiento universitario ofrece a quien le entrega su devoción académica y sus años de esfuerzos.

Para celebrar esta lección, tradicional y a la vez viva en el presente, como cada año miraremos al campo orfebre desde la curiosidad académica, pero también desde la celebración festiva profundamente arraigada que es, sobre todo, el reflejo de la participación social universitaria que se vive en las aulas y fuera de ellas, un sentir indispensable para el pueblo que quiera crecer. El apoyo universitario quiso durante la celebración de San Eloy en 2011 abrazar a la ciudad que sufría las consecuencias de la tragedia, demostrando un férreo compromiso con la realidad social que se manifestó a través del nombramiento, en representación de todos los lorquinos, de este servidor como Fiel Contraste de Honor. En Lorca agradecemos todo el cariño y apoyo recibidos que nos dan fuerzas en los momentos más difíciles y que demuestran que ante la catástrofe ni estamos ni estaremos solos. Queremos devolver al menos parte del afecto recibido y por ello ahora, en la festividad de San Eloy de 2012, desde la Ciudad del Sol os acompañamos y os felicitamos de corazón.

Volvamos a la iglesia San Bartolomé y ante la imagen de San Eloy que modelara nuestro insigne Salzillo honremos un origen, los pasos que nos han conducido por los años hasta tiempos actuales, nuestra herencia orfebre asentada en la tradición gremial y el impacto que todo ello ha tenido y tiene en nuestra sociedad. Pero sobre todo, celebremos la Universidad y, especialmente, celebraremos el Arte y sus múltiples vehículos de creación que hacen más sabio al hombre que conmueve como genio, como artesano o como lector del talento que la Historia nos ha legado.

Francisco Jódar Alonso

Alcalde de Lorca

Fiel Contraste de Honor 2011

ESTUDIOS

Plateros de Guatemala

Centros Plateros Provinciales: Ciudad de San Salvador

JAVIER ABAD VIELA

Arquitecto

Fundada en 1525 y elevada al rango de ciudad por Carlos I en 1546, «*Por quanto somos informados que en la provincia de Cuscatlán hay un pueblo que llaman Villa de San Salvador, el cual diz que está en sitio y tierra fértil e abundosa, e donde acude mucha gente, españoles e indios comarcanos (...) es nuestra merced e mandamos que agora y de aquí adelante se llame e intitule ciudad y que goce de las preeminencias, prerrogativas e inmunidades de que debe gozar por ser ciudad*»¹.

Dos siglos y medio más tarde, durante la visita pastoral realizada por el Arzobispo Cortés y Larraz entre los años 1768 y 1769, San Salvador es la segunda población de la archidiócesis de Guatemala por su demografía y riqueza tras la capital. La ciudad contaba con 901 familias de españoles y ladinos; 7.118 personas en total, que si añadimos los pueblos de su directa influencia como Quesaltepeque, Cuscatancingo, Nexapa o Guazapa aumentan hasta las 11.450 habitantes sin contar a los indígenas². El cultivo y comercio del añil produjo ya en época temprana un

1 Real Provisión firmada en Guadalajara, a 27 de septiembre de 1546, por el príncipe Felipe en ausencia de su padre.

2 P. CORTÉS Y LARRAZ, *Descripción Geográfico-Moral de la Diócesis de Goathemala*, p. 117. Ed. de Julio Martín Blasco y Jesús María Añoveros, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2001.

notable efecto de riqueza en la ciudad. Desde el primer cuarto del siglo XVII, no hay en el Reino de Guatemala potentado ni comerciante de alto nivel cuyos negocios no tengan una fuerte representación salvadoreña. El mayor inventario de platería guatemalteca en poder de un particular que he podido encontrar pertenecía a un rico hacendado alavés avecindado en San Salvador que volvió con su plata a España en 1811. Por otra parte, se levantaban en la villa desde época temprana tres conventos de religiosos –San Francisco, Santo Domingo y la Merced–, aunque pequeños, puesto que el mayor, Santo Domingo, tenía tan sólo ocho frailes y el menor, la Merced, cuatro. Administrativamente, la provincia era regida por un alcalde mayor hasta que durante las reformas borbónicas de 1786, se refundió el gobierno de las alcaldías mayores de San Salvador, San Vicente y San Miguel –a las que posteriormente se añadiría la de Santa Ana–, en una de las cuatro intendencias de la Audiencia de Guatemala. En ese mismo año de 1786 se crea la Real Caja de San Salvador, bajo la autoridad del intendente comisionado del territorio, don Josef Ortiz de la Peña³. El Arzobispo Cortés y Larraz había ya resaltado la comparativamente elevada cantidad de españoles, tanto peninsulares como criollos, fundamentalmente hacendados y comerciantes de poder adquisitivo comparativamente alto, que vivían en la ciudad. En relación a nuestro trabajo, resulta importante destacar que San Salvador era la capital provincial más cercana y con acceso más fácil desde la capital.

Es razonable pensar que, al igual que en otras ciudades del reino, incluso de menor importancia, hubo plateros avecindados en San Salvador al menos desde la segunda mitad del siglo XVII. Prácticamente nada sabemos de aquellos eventuales plateros ni de su obra, y no tenemos motivos para creer que fueran maestros de gran talla ni que tuvieran encargos de importancia relevante⁴. Gracias a un largo expediente depositado en el Archivo General de Central América (AGCA), sabemos que no llegó a marcarse plata u oro en San Salvador hasta las primeras semanas de 1787, unos cuatro o cinco años más tarde de que se implantara (teóricamente) el **remaraje** en Sonsonate⁵. La existencia de estos plateros –en 1786 las autoridades

3 Josef Ortiz de la Peña, nombrado oidor de la Audiencia el 12 de diciembre de 1777 y, más tarde, en 1786 «*Intendente en comisión de servicio*» de San Salvador y provincias limítrofes en espera del V barón de Carondelet, quien habiendo sido nombrado intendente por el Rey el 11 de junio de 1789, no llegará a la provincia hasta poco después del juramento de su cargo en Guatemala, el 5 de octubre del mismo año.

4 Las escasas obras de alguna importancia labradas posiblemente antes de 1787, que hemos podido estudiar en el actual territorio salvadoreño, están marcadas en Guatemala o son indudablemente atribuibles a sus obradores.

5 A3 L.21 E.5296. Este largo expediente fue hallado en el AGCA por la profesora guatemalteca Josefina Alonso de Rodríguez; quien, si bien explotó razonablemente sus notables posibilidades biográficas, no llegó a profundizar en las excelentes informaciones que proporciona sobre el maraje de los metales preciosos en una de las más ricas e importantes ciudades del reino.

Decimos aquí «remaraje» (y no maraje) porque la documentación, como luego se verá, no permite usar otro término. Posiblemente, no existieron nunca maestros plateros en la villa de la Santísima Trinidad que pudieran presentar obras nuevas al quinto. Como ya hemos avanzado, en 1802 no los había.

encontraron solamente uno que fuese digno del cargo de ensayador: Tomás Carrillo—, coincidiría con el importante desarrollo económico de la provincia durante el siglo XVIII. Este despegue comercial se había producido gracias a la rentable explotación del añil, pero también del café, caña de azúcar, cacao y otros cultivos tropicales, entre los que destacan diversos bálsamos y plantas medicinales. La minería, basada en la explotación de piritas auríferas, obtenidas en modestas aunque al parecer crecientes cantidades, aportaba una parte no despreciable de la riqueza provincial.

Tras casi siete décadas de fallidos intentos, las enérgicas gestiones iniciadas en 1779 por el capitán general y presidente de la Audiencia, Matías de Gálvez, para lograr la percepción de los derechos de quinto sobre las «*alhajas de plata y oro*» propiedad de cofradías, iglesias, conventos y particulares de su jurisdicción, lograron alcanzar un rápido avance en tan difícil cometido. En la intendencia salvadoreña, este notable éxito tuvo su origen en la consulta elevada, con fecha 12 de octubre de 1786, al Capitán General y a la Junta Superior de Hacienda por el intendente de San Salvador, Ortiz de la Peña, sobre el cobro de los Quintos. En ese documento se subrayaba la perentoria necesidad que tenía la Real Hacienda de nombrar un ensayador y marcador adscrito a la Real Caja, cuya labor facilitase la percepción legal de los derechos reales sobre los metales.

«(...) En el distrito de esta Intendencia debería procederse a la rigurosa ejecución de ellas, como que están vigentes las superiores providencias de que va hecha mención, por las cuales se declararon perdidas las piezas o alhajas de oro y plata que no se presentasen a el Quinto dentro de el término concedido para su manifestación. Pero como, por una parte, sea digna de consideración la circunstancia de no haver hasta aora tenido estas provincias Caxa Real donde pudiesen ocurrir cómodamente sus moradores y plateros a satisfacer el Real Derecho, y por otra, que en todos tiempos se han admitido [las obras de plata y oro] a manifestación e indulto, por las ventajas [que] de ello han resultado a la Real Hacienda (...). En esta Intendencia hay varios minerales [minas] en que se venefician ya metales, aunque no con la abundancia que ofrecen, ni se hallarán con toda la extensión de oficinas y fomento que pide su calidad y riqueza, como son los que laborean en la Provincia de San Miguel, Don Lorenzo Sánchez Espino y otros mineros establecidos en su Asiento; y los de El Tabanco, Guayeto y San Bartolo, con los de Metapas, la Calera y otros de los partidos de Santa Ana y Chalatenango⁶. De ellos, y de los que se introducen de los minerales de León y Comayagua, se fabrican por los plateros crecidas porciones que corren y se comercian en pastas y piezas de vajilla sin el requisito de los quintos (...)»⁷.

6 Algunas de estas minas permanecieron como las de mayor importancia de El Salvador hasta la guerra civil de la década de 1980.

7 Ibídem, nota 5, fols. 1-8.



LÁMINA 1. Taza, h. 1790. Marcas: SS1 y Real Corona. Col. Privada.

A propuesta del intendente, en diciembre de este año de 1786, se nombró para el oficio de ensayador al platero criollo Tomás Carrillo por no conocerse otro de mejor oficio ni de tan probada honradez. También tomó el funcionario la iniciativa de proponer la creación en el futuro de un gremio formal de platería, que asegura no existía en ese momento. Sin embargo, parece cierto que esta medida nunca llegó a adoptarse; en cualquier caso no hemos encontrado prueba documental alguna de tal hecho.

La orden terminante, dada a finales de 1802, para que los plateros con tienda abierta en cualquier población de la Capitanía General, pasaran a examinarse a la Nueva Guatemala, o en caso contrario y sin excusa alguna, cerraran su obrador y cesaran en su actividad, debió influir en San Salvador, como lo hizo en otros lugares, pero no nos es posible precisar ni en que sentido ni hasta que punto⁸.

La calidad media de la platería salvadoreña marcada, aun siendo comparativamente elevada en términos continentales, queda lejos de alcanzar los deslumbrantes niveles de creatividad y oficio que para entonces desplegaban las platerías de la Nueva Guatemala⁹. Desde un punto de vista estilístico, la inmensa mayoría, por no decir

8 No hemos encontrado en el AGCA ninguna solicitud de examen por parte de un platero salvadoreño. Quizás se realizaron en la propia localidad, aunque no nos parece probable, sobre todo teniendo en cuenta el ejemplo de lo inicialmente sucedido en Quetzaltenango.

9 A juzgar por las piezas labradas y marcadas, a principios del siglo XIX el nivel medio de calidad de los plateros en San Salvador era similar al de los maestros residentes en Quetzaltenango y superior al de Ciudad Real de Chiapas, aunque de esta última localidad apenas conocemos una docena de obras seguras.



LÁMINA 2. Fuente, h. 1790. Marcas: SS1 y Real Corona. Col. Privada.

la totalidad, de las piezas salvadoreñas que conocemos hoy derivan directamente del rococó capitalino, sin que conozcamos objeto alguno que pueda adscribirse ni siquiera parcialmente a la anterior gran corriente del barroco guatemalteco o del novohispano. Pese a tratarse en buena parte de obras tan estrechamente derivativas, no deja de ser cierto que los trabajos de los plateros de la ciudad demuestran en ocasiones poseer una cierta originalidad (lám. 1); al mismo tiempo que, en general, logran mantener las elegantes formas y las proporciones canónicas de la gran platería de la capital (lám. 2). Un pequeño número de las obras señaladas con el punzón (SS2b), seguramente labradas ya bien entrado el siglo XIX, muestran aquí y allá algunos signos de transición al neoclásico. Sin embargo, a día de hoy no conocemos ningún objeto marcado en San Salvador que se adscriba plenamente a ese estilo¹⁰.

Tenemos varias noticias sobre la limitada estima que en su época se sentía por las producciones de los plateros salvadoreños. Las mejor informadas y más realistas son las procedentes de los intendentes José Ortiz de la Peña en 1786, y Antonio Gutiérrez Ulloa en 1807. Este último escribirá, en un juicio exacto y penetrante que hoy podemos compartir plenamente: «(...) y el demasiado número de ociosos, [en San Salvador] en nada interrumpen el de artesanos y obreros en los oficios más necesarios, particularizándose los de Herrería y Carpintería, aunque el de Platería y el de Tejedores en algodón, consiguen singular ventaja; cuyas obras, aunque carecen de invención, tienen la particularidad de estar bien concluidas y modeladas

10 Un bello copón, sin marcas, pero con una inscripción que reza «Convento de Santo Domingo de San Salvador», anteriormente en la colección Carpio de Guatemala, podría ser lo más cercano que conocemos en el territorio al estilo suavemente transicional ocasionalmente perceptible en la platería litúrgica de la capital durante la primera década del reinado de Carlos IV. De cualquier manera, cabe la posibilidad de que, finalmente, se trate de una obra creada en la propia Guatemala.

a los diseños que les presentan, para cuyo adelantamiento se está estableciendo una Escuela particular de dibujo»¹¹.

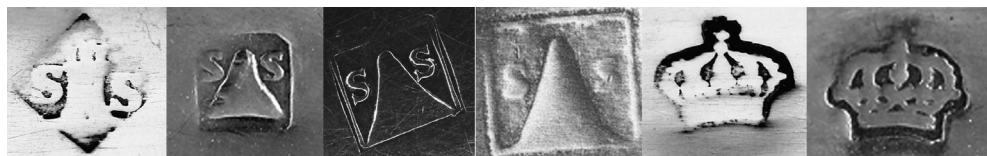
En resumen, podemos decir que la platería producida en los talleres de San Salvador desde 1787 a 1821, a pesar de su déficit de creatividad, sigue desde un punto de vista de técnica y oficio, a no excesiva distancia la trabajada en la capital. Por otra parte, las platerías salvadoreñas presentan la grata particularidad de proporcionarnos el mayor número de obras marcadas en una capital provincial de la Audiencia de Guatemala. Pese a ello, la finalmente reducida cantidad de obras supervivientes viene determinada por su pequeña producción, por los saqueos a los que se vieron sometidos durante buena parte del siglo XIX los bienes eclesiásticos y de particulares, así como por las pérdidas ocasionadas por los numerosos terremotos y otros desastres naturales sucedidos en la región desde la independencia. Sin embargo, la guerra civil de los años ochenta del pasado siglo parece haber tenido un efecto menos decisivo para la conservación de la platería local. Si bien algunos objetos fueron robados y quizás otros destruidos, parece que el natural esfuerzo de los propietarios por poner a salvo las obras provocó una fuerte dispersión de las mismas, con el imprevisto –aunque finalmente positivo– resultado de un renovado interés internacional por la hasta entonces prácticamente desconocida producción de los obradores salvadoreños.

LAS MARCAS DE LA REAL CAJA DE SAN SALVADOR

Como ya hemos expuesto en este trabajo, tras la Real Caja de la capital, es la de San Salvador la que señala con marca propia mayor cantidad de piezas de plata y oro. Al ser cronológicamente la primera en poseer punzones de localidad, es también la que durante mayor cantidad de tiempo usa del marcaje¹². Aunque estas labores no dieron comienzo hasta 1787, por haberse carecido antes tanto de ensayador como de punzones, la de San Salvador es también la única oficina del reino a la que cabe atribuir la propiedad de dos marcas de diferente modelo en tan sólo treinta y cuatro años de marcaje (SS1 y SS2, este último en sus dos variantes). Es probable que la existencia de dos emblemas tan diferentes (torre y volcán) pueda deberse a las dudas suscitadas sobre el escudo de armas de la ciudad (asunto éste muy serio durante el antiguo régimen). En 1807, el corregidor intendente de la provincia, don Antonio Gutiérrez y Ulloa, declara que pese a «la nobleza y notoria

11 R. TOLEDO PALOMO, *Las Artes y las Ideas de Arte durante la Independencia (1794-1821)*. Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala. Guatemala, 1977, p. 157. Los incidentes de 1811, de rango muy menor –aunque no por ello fueron menos jaleados por la historiografía política posterior–, dieron al traste con esta iniciativa que tan fecunda había resultado en la Nueva Guatemala pese a su corta duración.

12 En el momento actual se han identificado únicamente las marcas de tres capitales provinciales del antiguo Reino de Guatemala. Por orden de antigüedad en el uso de punzón propio estas son: San Salvador (1787), Ciudad Real de Chiapas (entre 1787 y 1799) y Quetzaltenango (1802).



Marcas SS1, SS2a, SS2b (2), y dos variantes de la «Real Corona» de busto que las acompañan.

importancia» de la ciudad, esta carecía de escudo de armas¹³. La marca de Quinto Real que acompaña a las propias de la Real Caja es siempre la «Real Corona» de busto, de la que se usan al menos tres variantes menores.

Buena parte de las obras que hoy muestran la impronta de la Real Caja de San Salvador son de carácter doméstico, fundamentalmente platos, platones «de vajilla» y tazas. De otras tipologías, como salvas, fuentes y candeleros, conocemos también algunos raros ejemplares. El número de obras marcadas de tipología litúrgica, mayoritariamente cálices, copones, coronas, resplandores y aureolas, es substancialmente inferior. A este respecto, se debe tener en cuenta que los objetos de carácter religioso se marcaban en menor porcentaje que las domésticas, y que El Salvador careció hasta comienzos de 1843 de obispado propio, así como de instituciones eclesiales de importancia¹⁴. Sin embargo, creemos que la responsabilidad esencial de la gran rareza de estas improntas reside, como ya hemos adelantado, en primer lugar en el corto periodo durante el que se marcó con seguridad en San Salvador (1787-1821); y, de manera esencial, en los continuos saqueos a los que se vieron sometidos tanto la Iglesia como los particulares durante los dos tercios centrales del siglo XIX. Inventarios de alguna de las principales iglesias de la ciudad (iglesia de San Francisco y la parroquia de San Salvador), redactados a mediados de ese siglo, muestran un patrimonio raquítico, indigno de una de las ciudades más importantes de Centroamérica.

13 A. GUTIÉRREZ ULLOA, *Estado General de la Provincia de San Salvador, Reyno de Guatemala, Año de 1807*. Ministerio de Educación, Dirección General de Publicaciones. San Salvador, 1962. Hasta que pudimos encontrar esta rara publicación, las referencias y transcripciones de este documento, esencial para nuestros propósitos, que presentamos proceden de los trabajos de R. TOLEDO PALOMO, ob. cit. y de M.A. GARCÍA, *Diccionario Histórico Enciclopédico de la República de el Salvador*. San Salvador, 1952.

14 La creación de un obispado en San Salvador, tan deseada por los salvadoreños —de lo que hay pruebas documentales desde finales del siglo XVIII—, fue perseguida con ahínco después de la independencia por diversos caudillos nacionalistas locales, provocando uno de los más intensos debates políticos en la Centroamérica republicana, llegando a adquirir carácter de problema internacional. En esta controversia, dirimida finalmente con la erección de un tardío obispado salvadoreño, mantuvo una oposición muy activa a la pretendida sede, el jacetano don Pedro Casaús y Torres, titular del Arzobispado de Guatemala entre 1811 y 1845.

SS1 Impronta de muy poco frecuente aparición, con sólo catorce ejemplares seguros conocidos por nosotros¹⁵. Cronológicamente es la primera y, con diferencia, la más rara de las dos marcas propias de la Real Caja. Consiste en una torre, terrasada y almenada, flanqueada por dos «S» mayúsculas en el interior de un cuadrado puesto en punta. Si conocemos bien la fecha inicial de su entrada en uso (primer cuarto de 1787), carecemos de cualquier dato seguro sobre el momento en el que dicha marca fue sustituida; aunque tendemos a pensar, a causa de la notable rareza de este punzón, que debió suceder muy poco tiempo después. Las obras conocidas que llevan la marca SS1 se corresponden estilísticamente –y prácticamente siguen a la letra– con lo que se realizaba primero en Santiago y luego en la Nueva Guatemala durante la apoteosis del rococó, entre 1770 y 1790. Ello encaja perfectamente con la posibilidad de que se trate de la primera impronta de San Salvador. La presencia en la marca de una torre almenada o castillo es coherente con la inexistencia de un escudo de armas otorgado a la ciudad. Está documentado que el cabildo municipal venía utilizando como sello, desde tiempo inmemorial, las armas reales (castillos y leones), pese a ser una práctica prohibida desde el siglo XV por los Reyes Católicos¹⁶.

SS2 En 1808, o poco después, se acuñó en la Casa de la Moneda de Guatemala un real de plata conmemorativo de la proclamación de Fernando VII en San Salvador, el grabador hubo de ser el mismo Garci-Aguirre o uno de sus discípulos (lám. 3)¹⁷. En el reverso de la moneda figura un volcán como símbolo de la ciudad. Con este diseño general conocemos dos variantes de cuño que muestran perceptibles diferencias.

SS2a Variante muy rara de la que hemos visto únicamente cuatro ejemplares, todos ellos sobre platos de la misma vajilla e idéntico modelo contorneado y moldeado. De forma cuadrada con las esquinas superiores recortadas, en su interior aparece un solitario volcán (posiblemente el Quezaltepeque) flanqueado por dos «S» mayúsculas. No tenemos seguridad sobre la fecha en la que fue abierto este cuño, seguramente por el grabador principal de la Casa de la Moneda de Guatemala, el

15 Proporcionamos la cantidad de piezas seguras marcadas con los diversos punzones de San Salvador que figuran en nuestra base de datos (58 en total), con una finalidad meramente orientativa de su rareza relativa. Entre ellas figuran dieciocho ejemplares que conocemos únicamente a través de diversas publicaciones, entre las que destacan diversos catálogos comerciales. Naturalmente, el número real de objetos supervivientes será mayor.

16 Posiblemente es para soslayar esta prohibición que el castillo viene terrasado (apoyado en una franja de suelo) y no en el aire, como sucede en las armas reales de Castilla. No debe olvidarse que todos estos punzones eran grabados en la Casa de la Moneda de Guatemala, institución donde debían estar al corriente de la legislación pertinente.

17 Pedro Garci-Aguirre murió en 1809, víctima de un tumor en la garganta. Era práctica frecuente en América que estas acuñaciones conmemorativas llevasen la fecha del acontecimiento celebrado, aunque habitualmente fuesen acuñadas con posterioridad, como es probablemente el caso.

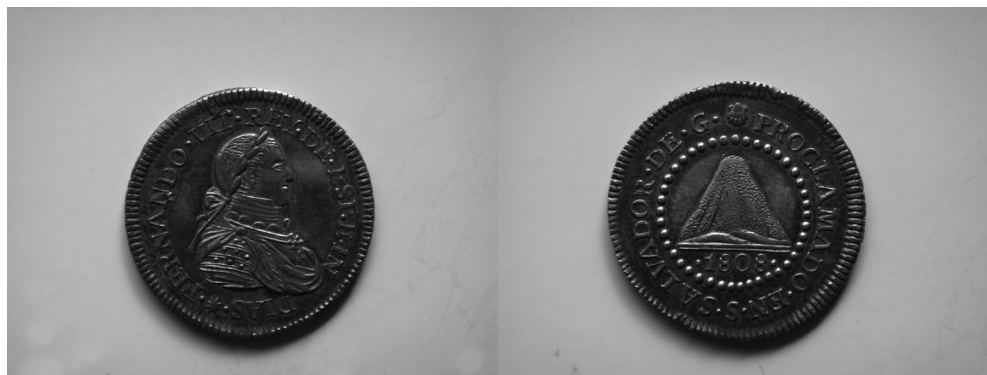


LÁMINA 3. Real de plata conmemorativo de la proclamación de Fernando VII en San Salvador.

gaditano Pedro de Garci-Aguirre, responsable de todos los punzones usados por la Real Caja entre 1779 y 1808. Sin embargo, tanto la forma como el estilo de la marca recuerdan poderosamente los del punzón guatemalteco (NG2). Por analogía podríamos avanzar la hipótesis de que ambos fueron grabados en momentos cercanos, alrededor de 1793-1795. Sin embargo, atendiendo a su extrema rareza, la utilización de este cuño hubo de ser muy breve.

SS2b Esta impronta es, dentro de la general escasez de las marcas salvadoreñas, la de más frecuente aparición, con cuarenta ejemplares conocidos (lám. 4). Se diferencia del punzón (SS2a) en que el volcán flanqueado por dos «S» mayúsculas aparece enmarcado por un pórtico lineal adintelado de perímetro perfectamente cuadrado. De nuevo encontramos notables semejanzas con una marca guatemalteca, en este caso la rarísima (NG3), brevemente utilizada en las proximidades de 1795. De manera excepcional, creemos posible que esta variante de la marca de la Real Caja, continuara utilizándose durante un breve periodo tras septiembre de 1821¹⁸. Ya en la época de la Unión Centroamericana (hacia 1830), se volvió a usar por breve tiempo –y probablemente para remarcajes cuya finalidad desconocemos– marca propia en San Salvador, aunque varió su diseño añadiéndole un sol radiante sobre el volcán flanqueado por las iniciales de la ciudad, lo que resulta un caso único en Centroamérica¹⁹.

18 Un grupo de objetos, precisamente los que muestran mayor presencia del estilo neoclásico, vienen marcados exclusivamente con el punzón de localidad SS2b. La desaparición de la Real Corona del marcaje de objetos con rasgos tan específicos, parece posible que fuese provocada por la independencia de España.

19 El sol radiante sobre tres volcanes campeó en el escudo de la República Centroamericana desde 1826. Este punzón es de una extraordinaria rareza, nosotros hemos tenido dos ejemplares en la mano y un tercero fue publicado por MUNOA, RABASCO y FERNÁNDEZ en 1982, dos de ellos se



LÁMINA 4. Crismeras, h. 1800. Marcas: SS2b y Real Corona. Col. Privada.

LOS LIBROS DE QUINTOS DE LA REAL CAJA DE SAN SALVADOR

Como avanzamos más arriba, no están claros los efectos producidos (si es que los hubo) entre los plateros de la ciudad por la orden terminante, dada en 1802, por el presidente de la Audiencia, para que todos los plateros del Reino pasaran a examinarse a Guatemala o, en caso contrario, cerraran sus obradores y cesaran de trabajar plata u oro. Sin embargo, el hecho que mejor expresa documentalmente la diferencia entre esta platería y la de las otras cabeceras provinciales, es el hallazgo realizado por nosotros en el AGCA de cinco libros de quintos de la Real Caja de San Salvador (a partir de aquí, LQSS).

Estos documentos pertenecen a los años 1788, 1795, 1801, segunda mitad de 1804 y 1819. Todos ellos vienen encabezados por el rótulo: «*Libro Auxiliar de Quintos*». A pesar de la similitud de encabezamiento con los LQ de Guatemala, los LQSS son substancialmente distintos, diríamos que conceptualmente opuestos, a los producidos por la Real Caja de la capital con la misma o similar denominación.

hallaban en España y el tercero en colección privada guatemalteca. En realidad, pudo haber sido usado como marca de control aduanera o de otro tipo. Dos de las obras que la llevan son de estilo rococó y muestran así mismo la impronta de la «*Real Corona*». Tras la independencia, no parecen haberse utilizado marcas propias oficiales en ninguna otra localidad del antiguo reino.

Entre las diferencias más señaladas entre ambos, encontramos que los LQSS anotan exclusivamente los quintos pagados con dinero al contado, y no los abonados contra una cuenta de remache que ni siquiera es mencionada –exactamente lo contrario de lo que se observa en los LQ de Guatemala²⁰. Así mismo, incluyen los libros salvadoreños ingresos por el Quinto de piezas antiguas sin marca (remarraje) y también por metales y productos distintos de oro y plata (perlas, hierro). Por último, difieren también en que permiten presentar metal a cualquier persona que desee hacerlo, maestro platero, oficial de platero o simple particular²¹; por último, contra la práctica habitual de la Caja Real de Guatemala, los LQ los producidos en San Salvador especifican en muchas ocasiones la tipología de los objetos manifestados.

PLATEROS PRESENTES EN LOS LQSS (1788-1819)

Además de otros particulares que llevan plata al quinto, en los LQSS aparecen, además de algún oficial identificado como tal, quince maestros plateros activos en la ciudad entre 1788 y 1819²². Este grupo debió constituir la mayor parte, cuando no la totalidad, de los existentes durante los últimos treinta y cinco años de gobierno español sobre el territorio. Las cantidades de metal quintado, si bien nunca elevadas, van decreciendo desde 1801, caída que se tornará abrupta en el último de los LQSS que poseemos, correspondiente a 1819²³.

TOMÁS CARRILLO

Aunque nunca llegó a examinarse, fue maestro con licencia de presentación de plata ante la Real Caja de San Salvador además de primer balanzario, ensayador y marcador de la de la misma. Para estos oficios fue nombrado directamente por el presidente y capitán general José de Estachería el 11 de diciembre de 1786. Se le libró el título el 22 de diciembre del mismo año. Carrillo inaugura la lista de los

20 Lo que podría suponer una demostración indirecta de la afirmación del intendente sobre la práctica inexistencia de metal precioso (sea en tejos o lingotes, sea labrado) quintado en el territorio de su provincia, pese a existir en ella numerosas explotaciones mineras.

21 En realidad, estos LQSS ofrecen características combinadas de Libros de Quintos con otras propias de los antiguos Libros de Indultos de Quintos producidos, que sepamos, entre 1721 y 1726.

22 Siempre que la única anotación de Juan Juárez en 1801 no sea un error del escribano. Todos los plateros, entre los que se encuentra un nuevo ensayador de la Real Caja de San Salvador, son inéditos como tales. Recordemos una vez más que «maestro platero» era el artista o artesano que mantenía obrador y tienda públicos y trabajaba por cuenta propia, aunque careciera de los permisos administrativamente necesarios. Oficial de platero, era aquél que trabajaba por cuenta ajena (del maestro). Al menos hasta 1802, al no existir en la ciudad gremio de plateros, ninguno de ellos, salvo Tomás Carrillo, aprobado por decreto en Guatemala, alcanzaba la élite de la profesión: el título de maestro con licencia de presentación.

23 No resulta ilustrativo ni fácil comparar estas cantidades con las anotadas en los LQ de Guatemala, a causa de las heterogéneas características de los documentos salvadoreños.

plateros activos en San Salvador de los que tenemos noticia, también es el único del que sabemos documentalmente que trabajaba en su oficio antes de esta fecha. Poco antes del citado nombramiento, se había producido por parte del intendente de la provincia de San Salvador, don Joseph Ortiz, la consulta y la propuesta al presidente –quien la traslada a la Junta Superior de Hacienda del Reino– sobre las dificultades y problemas con los que se encontraba para proceder a la recaudación del derecho del Quinto, y la necesidad de nombrar ensayador y marcador para la nueva Caja Real de la provincia: «(...) pero entretanto puede adoptarse el arbitrio de ponerse dichas operaciones [ensayos, pesados y marcajes] a cargo de un perito en el arte de platería, con título de marcador y los derechos que a los de esta clase señala la Ley de Castilla con el aumento que corresponde en el pays, y pueden arreglarse a los que tira el ensayador de la Real Casa de Moneda por cada pieza que reconoce (...)»²⁴.

Como respuesta a la consulta instada por el intendente, la Junta Superior le requiere para que sea él quien elija un maestro platero capaz para servir el oficio: «Muy señor mío: Por decreto de la Real Junta Superior proveído el siete del corriente [7 de diciembre de 1786] a mi consulta de doce de octubre sobre Quintos, se me previene que proponga a la Superioridad de V. S. el Artífice Platero que me paresca más inteligente para el Oficio de Ensayador y Marcador de esta Real Caxa, que deberá ejercerlo con facultad de tirar los gages o derechos señalados, por Leyes y ordenanzas, a esta clase de peritos.

Y poniéndolo en ejecución, debo hazer presente a V. S. qué, entre los Maestros de Platería que hay en esta Ciudad con obrador o tienda abierta, sólo hallo capaz a el desempeño de dicho oficio a Thomás Carrillo, en quién, a más de una habilidad notoria en el ejercicio de platería, concurre según me hallo informado, un más que regular conocimiento de los metales y suficiente instrucción en los mecanismos propios a el discernimiento de sus leyes. Es, así mismo, persona honrada y de conocida providad en este vezindario, lo que influye, a que no hallando V. S. reparo, puede, siendo servido, nombrarle por tal ensayador y marcador (...)»²⁵.

En el LQSS de 1788 –primero de los que se conservan de la provincia–²⁶, se titula a Carrillo: «Maestro Platero de esta Ciudad», pero no «ensayador». Sus anotaciones ascienden a un total cincuenta y cuatro marcos dos onzas y dos ochavas, la cantidad

24 A3 L.21 E.5296, fols. 1-8.

25 Ibídem, fol. 12-12v.

26 A3.6 L.1717 E.27674.

La portada de este documento reza así:

«Libro manual de Quintos de Perlas, Oro, Plata, fierro y demás metales que adeudan este Derecho para sentar en él las partidas que se presentan en esta Rl. Caxa en todo el corriente año de ochenta y ocho, fundado en veintitrés foxas, inclusive esta, de papel sellado y firmado por nosotros, los Ministros de Real Hacienda.

Don Bernardo Domínguez = Thesorero Don Bernardo Martines = Contador

En primero de Enero de mil setecientos ochenta y ocho».

El tesorero don Bernardo Domínguez recibió el nombramiento real para su cargo el 16 de diciembre de 1786, cinco días después del nombramiento de Carrillo.

más alta de plata labrada por un maestro salvadoreño presentada al quinto ese año. Quizás también se dedicaba a la compraventa de platería, puesto que este mismo año adquirió en remate quince marcos seis onzas y dos ochavas de plata usada sin quintar, decomisada a don Bernardo Martínez por la Real Hacienda, pagando catorce pesos y dos y medio reales por los correspondientes derechos de quinto²⁷.

Con sus ciento sesenta y cinco marcos de plata quintados en 1795, como se asienta en el LQSS de este año²⁸, continúa siendo el platero de más éxito en la ciudad. Sus entradas, cosa rara en este documento, no identifican los objetos quintados: sólo en una ocasión se puede leer: «*un batidor*»²⁹. Tomás Carrillo debió morir entre este año y el de 1801, en cuyo LQSS ya no aparece relacionado³⁰.

DIONISIO MARIONA

Maestro platero inédito. Presente y activo en los LQSS de 1788 y 1795. En este último documento todas sus partidas aparecen firmadas: «*Por enfermedad de Dionisio Mariona, José Mariano Barrundia*»³¹. Debió morir durante este mismo año o poco después, puesto que ya no se le menciona en el LQSS de 1801 ni en los siguientes. Dionisio Mariona parece haber sido el platero más importante de su época tras Tomás Carrillo. En 1788 quinta más de treinta y un marcos de metal. En 1795, pese a su larga enfermedad, la cantidad asciende a casi sesenta marcos de plata. Como todos sus colegas labraba indistintamente plata y oro. Platos de vajilla, diademas, platillos, cubiertos, espabiladeras y multitud de joyitas de oro figuran en la producción del maestro. Resulta muy probable que Mariona haya instaurado o pertenecido a una auténtica dinastía de plateros en San Salvador.

VICENTE GUERRA

Maestro platero inédito. No existe evidencia alguna de que fuese pariente del gran maestro homónimo de la capital, Miguel Guerra, desde luego no lo era en primer grado y el apellido Guerra es sumamente frecuente en Centroamérica. Relacionado

27 Carrillo pudo revender las piezas usadas adquiridas o fundirlas para reutilizar el metal (rema-che). Pese a la identidad de nombre y primer apellido, no parece probable que este Bernardo Martínez al que se le decomisan objetos de plata sin quintar sea el Oficial Real, contador de la Caja Real, que legaliza con su firma este mismo LQSS.

28 A3.21 L.2097 E.31808. LQSS 1795, completo. Encuadernado en piel teñida con hierros en tapa y lomo, con el escudo real (Castilla y León) en oro. Firmado por el contador interino Nicolás de Rivera, y por el tesorero Luís Martínez Navarrete.

29 El total de la cantidad de plata presentada no presupone plata trabajada, en alguna ocasión puede leerse: «*Manifiesta el Maestro Tomás Carrillo varias piezas de plata usadas*». En otras ocasiones sólo hay seguridad del pago de los derechos de quinto, pero no se especifica si se trataba de piezas nuevas, o usadas que se legalizaban mediante la satisfacción del mismo.

30 A3.21 L.1264 E.21930. LQSS 1801, completo. Documento encuadernado en piel de vaca y firmado por el contador Julián González, y por el sustituto del tesorero Antonio Lazcano. Este año la Caja Real de San Salvador ingresó por el Quinto la cantidad de mil seiscientos cuarenta y nueve pesos cuatro y medio reales.

31 Probablemente un oficial de su obrador.

únicamente en el LQSS de 1788, año en el que presenta para su quinto veintiséis marcos y cinco onzas de plata, siendo el tercer platero con mayor cantidad de metal quintado durante este año. Entre las piezas manifestadas por Vicente Guerra figuran «dos cálices y un copón»³².

JOSÉ JUÁREZ

Maestro platero inédito. Presente en los LQSS de 1788, 1795 y 1801. Fallecido o ausente antes de 1804³³. El primero de estos años presenta al quinto tres marcos tres onzas y dos ochavas. En 1795 se muestra como un platero muy activo. Como todos sus colegas en la Capitanía General de Guatemala trabajaba indistintamente oro y plata. Entre las piezas producidas durante este año en su obrador figuran dos platos, varas procesionales, dos platillos, tintero y salvadera, hebilla y un ostiario, con un peso conjunto de noventa y un marcos. También compra alguna de las piezas de oro rematadas por la Hacienda Real procedentes del comiso de las alhajas sin quinto existentes en la testamentaría del Coronel Navas, en el LQSS queda asentado el pago del quinto por las mismas. En 1801 aparecen relacionadas, entre otras obras, una cruz de plata y un coponcito.

MANUEL JUÁREZ

«Maestro platero en esta ciudad», inédito. Probablemente familiar del platero José Juárez. Presenta entradas en 1788, nueve marcos siete onzas, y 1795, ocho marcos, y 1801, año en el que quinta un plato de plata. Al igual que José habrá desaparecido de la lista de maestros activos ante las Reales Cajas de 1804.

LUCIANO MARIONA

Platero inédito, titulado «*platero de esta ciudad*» en el LQSS de 1788, único de los que poseemos en el que aparece relacionado. Quizás trabajaba junto a su seguro pariente Dionisio, puesto que una pieza de plata con siete onzas de peso es toda su aportación al Quinto. Como veremos en la siguiente entrada, es importante señalar que este platero firma invariablemente como «*Lusiano Mariona*»³⁴.

32 No tenemos el más mínimo dato que relacione a Vicente Guerra con la familia del maestro Miguel Guerra. Al menos, es seguro que no era hijo ni hermano suyo. Sin embargo, estos lazos familiares, más o menos lejanos, nunca pueden descartarse entre plateros centroamericanos.

33 A3.21 L.2097 E.31809. Sólo la 2ª parte, octubre-diciembre de 1804.

Libro de quintos encuadernado en piel de vaca cosida con liza. Las anotaciones comienzan a finales de septiembre o primeros de octubre de 1804 (fecha de apertura ilegible, la primera anotación segura es de 3 de octubre) con el asiento de 746 pesos 7 reales 1 cuartillo, «*que resultó de ingreso en el libro de Quintos que se ha llevado hasta el día que se cerró de orden del Sr. Intendente Corregidor Interino*».

34 Parece poco dudoso que Dionisio y Luciano fueran parientes cercanos: el apellido Mariona, español de procedencia catalana, es infrecuente incluso en su región de origen.

LUCIANO GONZÁLEZ (a) LUCIANO MARIONA

Maestro platero inédito. Activo en 1801 y 1804. Firma siempre con el apellido González, pero el oficial real que asienta las partidas en ambos Libros de Quintos escribe en varias ocasiones su nombre cómo Luciano Mariona. Así las cosas, no podemos afirmar ni tampoco negar que este «*Lusiano Gonsáles*» sea la misma persona que el no menos elusivo platero que en 1788 firmaba «*Lusiano Mariona*».

PEDRO JUAN GARAY

Maestro platero inédito de larga trayectoria. Activo en los todos los LQSS conocidos entre 1795 y 1819. La documentación lo señala como uno de los más importantes plateros de San Salvador, junto con Tomás Carrillo, Dionisio Mariona y Esteban Solorzano. Su producción es variada, alternando plata y oro, así como platería doméstica y litúrgica: estribos de dama, candeleros, cubiertos (cuchara y tenedor), cucharas sueltas, coronas, cabezadas, y, especialmente, «*tres clavos grandes de oro para un Santo Christo*» (LQSS 1801), que debían componer un encargo excepcional, puesto que los tres clavos de oro pesaron diecinueve onzas cinco ochavas, unos quinientos sesenta y cinco gramos³⁵; tacitas calderas (tembladeras, tazas con una sola asa por lo general engoznada en el borde del recipiente, eran usadas para beber, pero también como cuencos de demanda en la misa); joyas de oro con pederías de todo tipo: relicarios, cintillos, lazos y gargantillas adornados con perlas, esmeraldas y espejuelos (vidrios azogados). En 1819 mantenía en su obrador un oficial de nombre Juan Mora.

IGNACIO SARMIENTO

Platero inédito. En la única ocasión en la que es mencionado (LQSS 1795), se le denomina «*platero en esta ciudad*». Es posible que no pasara de oficial. En ese año lleva al quinto «*una contera de espada*», con un peso de plata de siete onzas y media.

NICOLÁS MACEDONIO ALVARADO

Maestro platero inédito de largo recorrido. Presenta plata al quinto entre 1795 y 1819, ausente en la segunda parte, única conocida, del LQSS de 1804. En 1801 quinta «*unas hebillas de oro*»; en 1819 se le anota únicamente la presentación ante el tesorero de la Real Caja de un «*vaso de plata*».

35 Pese a que la ley legal de la platería de oro era la de 22 quilates, desde 1771 se aceptaba una ley de 20 Q para objetos que necesitaban de una mayor resistencia y dureza por el uso a que estaban destinados. Entre ellos se contaban objetos de uso litúrgico de los que coronas, cálices y copones eran los más frecuentes. Sobre el papel, existía la obligación de que se marcara los objetos de esta ley con un punzón que avisara de esta circunstancia. Esta norma solamente se cumplió en la Real Caja de México, donde se emplearon los punzones (20) y (20 Q) sobre numerosas piezas de oro.

ESTEBAN SOLORZANO

Maestro platero con licencia de presentación. Inédito como platero y como ensayador que fue de la Real Caja de San Salvador. Documentado desde 1801 hasta 1819, es el más importante platero de San Salvador durante el primer cuarto del siglo XIX. En el LQSS de 1819 se le titula «*Maestro Ensayador*» de la Real Caja de San Salvador³⁶. Ignoramos la fecha de su nombramiento para el oficio y cargo de ensayador, que con toda seguridad seguía comprendiendo también el de marcador. En el primer año de su aparición manifiesta tazas, salvillas, y un estribo de dama; además de joyas de oro entre las que figuran un relicario y un lazo con chispas de diamante y peso de treinta y seis y medio castellanos (ciento sesenta y ocho gramos). Del pago de los derechos de estas últimas alhajas «*se le da certificado por no tener donde poner la marca*». En 1804 quinta varias piezas de plata sin identificar y un juego de hebillas de oro con sus «*charreteras*». En 1819 presenta, además de varias piezas sin identificar, dos punteros, un candelero pequeño, un cubierto compuesto de cuchara y tenedor, cuatro pares de aretes de oro y perlas con formas diversas, y una peineta de carey montada en oro, «*y por no tener dichas alhajas donde estamparles la marca de la Real Corona se le da certificado para resguardo del dueño de ellas*».

LORENZO XEREZ

Maestro platero inédito. Presente en los LQSS de 1801 y 1804. Firmaba «*Gerés*».

JUAN JUÁREZ

Quizás oficial de platero. En su único asiento de 1801 presenta al quinto un plato de plata. Al no estar la anotación firmada, se presenta la duda sobre si el nombre «*Juan*» pudiera ser un error del amanuense y se trate en realidad de uno de los plateros Juárez bien documentados.

ANTONIO MARIONA

Maestro platero inédito. Último de los maestros documentados de esta familia. Activo en 1801 y 1819. Sin embargo, en la segunda parte (única conservada) del LQSS de 1804 no aparecen partidas a su nombre. Entre 1811 y, al menos, 1814 era

36 A3.21 L.1264 E.21936. Como la mayoría de esta serie de documentos (todos salvo el primero de 1788), el LQSS de 1819 está encuadernado en piel de vaca con inusual cuidado. La suma de las treinta y siete partidas asentadas en el libro alcanzó la muy escasa cantidad de setenta y un pesos siete y medio reales, lo que no hace sino confirmar la fuerte crisis económica y política que desde 1810 vivía Centroamérica, siendo aquella más profunda si cabe en El Salvador, debido sobre todo a la nefasta guerra con Inglaterra que tan fuertemente afectó a las exportaciones de añil, que ya nunca llegarían a recuperarse del todo. El documento viene autenticado por el tesorero de la Real Caja, Miguel Ignacio Talavera, cuyo nombramiento se expidió en Madrid el 31 de octubre de 1809.

sargento en activo del «*Real Regimiento de Voluntarios de San Salvador*», y como tal participó activamente con su compañía en la represión de los disturbios independentistas dirigidos por Manuel José Arce y otros, siendo elogiosamente mencionado por el coronel José de Aycinena, enviado desde Guatemala para observar la situación de orden público por el capitán general José de Bustamante. En 1819 quintó, entre otras piezas no identificadas, una bacinica y un candelerito.

JUAN LACAYO

Maestro platero inédito. Siempre dentro de la suma escasez de la platería quintada en 1819, Lacayo muestra una actividad profesional relativamente elevada. En este año presenta, entre otras piezas, una corona de plata.

La «Montagna di Corallo», ovvero il «Presepe» del Monastero de las Descalzas Reales di Madrid

LUCIA AJELLO

Università degli Studi di Palermo

Presso l'antico Monastero de las Descalzas Reales di Madrid¹ tra le diverse opere d'arte decorativa siciliana², si ritrova una composizione definita Montagna di corallo³ (lám. 1) che, secondo quanto si legge nell'inventario dei Beni Mobili Storico-Artistici del Patrimonio Nazionale di Palazzo Reale di Madrid ed in altre pubblicazioni spagnole, dovrebbe essere identificata con la famosa perduta montagna che Don Francesco Ferdinando Avalos d'Aquino, marchese di Pescara e viceré di Sicilia, acquistò a Trapani nel 1570 per offrirla in dono a Filippo II.

La presunta montagna ritrovata non è supportata però da fonti documentarie che possano convincere sull'eguaglianza della composizione presepiale di acquisi-

1 Un sentito ringraziamento alla dott.ssa Ana García Sanz, conservatrice del Patrimonio Nazionale di Palazzo Reale di Madrid, per avermi condotto tra le meraviglie del Monastero de las Descalzas Reales di Madrid.

2 Per le collezioni d'arte decorativa siciliana del Monastero Cfr. J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Opere conservate e documenti sull'argenteria e i coralli siciliani di Spagna», in M.C. DI NATALE (coord.), *Storia, Critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza a confronto con il dibattito nazionale. Atti del convegno Internazionale di studi in onore di Maria Accascina*. Caltanissetta, 2007. Vedi pure L. AJELLO, «Monasteri madrileni: Scrigni di splendori siciliani», in *Il filo aureo. Testimonianze di arte decorativa siciliana in Spagna*. Tesi di laurea, relatore prof.ssa M.C. Di natale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Palermo, A.A. 2010-2011, pp. 28-44.

3 Inventario dei Beni Mobili Storico-Artistici del Patrimonio Nazionale di Palazzo Reale di Madrid, numero inventario 00612007. Vedi L. AJELLO, ob. cit., scheda n. 32.



LÁMINA 1. MAESTRANZE TRAPANESI. Presepe (seconda metà del XVII secolo). Monastero de Las Descalzas Reales, Madrid.

zione Descalzas e la montagna da sempre considerata perduta. Gli aspetti formali e stilistici del presepe in corallo, argento, rame smaltato, le notizie storiche della leggendaria montagna di corallo e nuove testimonianze documentarie fanno supporre un'altra datazione e potrebbero aprire ad altri scenari per cui è pervenuta l'opera al Monastero de Las Descalzas.

Si ricorda, pertanto, che della montagna regalata a Filippo II si conosce una dettagliata descrizione dal conto di cassa del Tesoro Generale del Regno di Sicilia per il 1571⁴ in cui si evince la grandiosità dell'opera. La relazione riporta come nella

4 A. BUTTITA, «Il corallo e l'arte del presepe a Trapani», in M.C. DI NATALE-C. MALTESE (coords.), *L'arte del corallo in Sicilia*. Catalogo della Mostra. Palermo, 1986, pp. 109-110. Cfr. M.C. DI NATALE, «Ars coralliariorum et sculptorum coralli a Trapani», in C. ARNALDI DI BALME-S. CASTRONOVO (coords.), *Rosso Corallo. Arti preziose della Sicilia barocca*. Catalogo della Mostra.

leggendaria montagna vi fossero rappresentate scene dell'Orazione dell'orto, della Crocifissione, della Passione e vi comparissero la Madonna ai piedi della Croce, Maria Maddalena, Maria Jacobe, San Giovanni, Giuda impiccato e ancora entro cappellette Santa Caterina, San Vito, San Giacomo, San Giovanni Battista con l'Agnus Dei, il rilievo della Madonna di Trapani, San Sebastiano⁵. Si rilevano ancora La Natività con «*Nostra Signora a cavallo con il figlio in braccia. Santo Joseph in compagnia, uno angelo per guida e uno dattilo torto*»⁶. Non trascurabile e di notevole rilievo l'ambientazione «*tutta granfi e granfetti con venticinque Jochi d'acqua*»⁷. Sebbene si possano riconoscere nella preziosa opera del Monastero madrileno alcune scene relative alla Crocifissione e la figura di una donna a cavallo, non sembra del tutto pertinente la descrizione del Tesoro Generale del Regno di Sicilia che ricorda ben ottantacinque figure che componevano due presepi, altri episodi del Nuovo Testamento ed una imponente che non può trovare forma nella composizione presepiale custodita oggi al monastero madrileno. Il manufatto del Monastero madrileno poggia su una base rettangolare totalmente rivestita da una lamina di rame decorata con un motivo fitomorfo. L'opera sapientemente realizzata si innalza su tre piani e compone quasi una figura piramidale. Nel primo piano, entro una capanna d'argento con colonnine dalla superficie liscia, viene raffigurata la Natività in corallo; Giuseppe presenta il particolare di tenere tra le mani il bastone in rame dorato. I Re Magi poggiano su cavalli elegantemente rifiniti in bronzo dorato con delicati bottoncini di corallo. Disseminate tra le pendici del monte si intravedono figure di pastori in corallo, animali d'argento, un pozzo d'argento a cui si appropinqua un personaggio con un cesto in mano. Si notano la figura di Cristo legata alla colonna ed una donna a cavallo. In secondo piano si riconosce un paesaggio architettonico con case rurali in argento e rame che si intervallano ad alberi con foglie di smalto verde ed i caratteristici frutti di corallo arancione, probabili arance e mandarini di corallo. L'ambiente è decorato da rami e girandole di corallo con foglie smaltate di verde. La fattura dell'opera è di chiara manifattura trapanese. La scena culmina in un grande ramo di corallo in cui si individuano più figure umane tra cui Dio Padre benedicente in alto e San Francesco in basso.

I motivi iconografici e stilistici, l'insistenza dei rami di corallo e la forma dei fiori, invitano ad una comparazione tra l'opera di acquisizione madrilena ed il presepe in rame dorato e corallo della fine del XVII secolo realizzato da maestranze trapanesi ed oggi appartenente ad una collezione privata di Catania⁸, che si articola in diverse scene ambientate in una grande montagna. L'opera del convento madrileno sembra

Cinisello Balsamo, Milano, 2008, pp.17-33. Vedi pure M.C. DI NATALE, «L'arte trapanese del corallo», in M.C. DI NATALE-C. DEL MARE (coords.), *Mirabilia Coralli. Capolavori barocchi in corallo tra maestranze ebraiche e trapanesi*. Catalogo della Mostra. Napoli, 2008, pp.56-58.

5 Ibidem.

6 Ibidem.

7 Ibidem.

8 M.C. DI NATALE, «Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica». *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*. Milano, 2001, pp. 35-36.

quindi di epoca più tarda rispetto alla datazione pertinente alla storica Montagna donata al Re Filippo II nel 1570. La montagna che fu comprata per la straordinaria cifra di mille scudi, si ribadisce, è sempre stata considerata perduta.

Appare sorprendente leggere nell'inventario dei Beni Mobili Storico-Artistici redatto dai conservatori del Patrimonio Nazionale di Palazzo Reale di Madrid che il manufatto in esame potrebbe essere proprio quello donato da Filippo II: «*Al parecer es un regalo de la ciudad de Trapani a Felipe II quien lo regalò al monasterio posteriormente*»⁹. Rimane in ogni caso il mistero attorno a queste parole che meritano senz'altro un maggiore approfondimento scientifico.

Santiago Alcolea i Gil nel suo studio sui presepi spagnoli affronta lo studio del presepe de Las Descalzas Reales e oltre a citare la ricchezza dell'elaborazione strutturale del manufatto e la perizia dei corallari trapanesi, rafforza tale ipotesi affermando che si tratti proprio della montagna di corallo regalata a Filippo II e realizzata da Antonio Ciminello¹⁰.

Si mette in evidenza che, ad oggi, mancano fonti documentarie che possano supportare una tale ipotesi relativa al sensazionale ritrovamento. Di notevole rilievo sono le recenti ipotesi investigative del Costanza e della Di Natale che riferiscono che la storica montagna fu rubata durante il tragitto per raggiungere la Spagna da navi corsare e per questo motivo non arrivò mai a destinazione¹¹.

Inediti documenti da me individuati presso l'Archivio di Palazzo Reale di Madrid riguardanti il fondo Descalzas fanno ipotizzare che la composizione presepiale si leghi piuttosto ad una figura femminile, una nobile monaca siciliana presente al Monastero che potrebbe rivelarsi chiave di volta per l'acquisizione dei numerosi manufatti d'arte decorativa del Convento de las Descalzas. Si tratta di Sor Maria de la Trinidad, ovvero, la principessa Maria Fardella, vedova di Placido Fardella, principe di Paceco, marchese di San Lorenzo del regno di Sicilia, la quale potrebbe aver commissionato numerosi manufatti ed aver avviato un felice legame tra le arti decorative siciliane e la comunità religiosa madrilenas che plausibilmente non si sarà interrotto con la sua dipartita.

Si ricorda che Maria Fardella e Pacheco rappresenta bene quell'unione inscindibile tra nobiltà siciliana e spagnola difatti, era la nipote del viceré di Sicilia Juan Fernandez, marchese di Villena¹².

Placido Fardella morì nel 1623¹³ e come d'uso presso le ricche e nobili famiglie spagnole, la vedova Maria Fardella decise di ritirarsi in un convento per dedicarsi alla quiete e alla preghiera. Le fonti storiche riportate dal Barbata riferiscono che la Fardella abbia fondato a Palermo il Convento delle Carmelitane Scalze dedicato a Santa Teresa in cui si è ritirata dopo la morte del marito ma che poi sia ritornata

9 Inventario dei Beni Mobili Storico-Artistici del Patrimonio Nazionale di Palazzo Reale di Madrid, Numero inventario 00612007,1990, Madrid.

10 S. ALCOLEA I GIL, *El Belen. Expresión de un arte colectivo*. Barcellona, 2001, p. 13.

11 M.C. DI NATALE, *L'arte trapanese...* ob. cit., pp. 56-58.

12 F. BENIGNO, *Una casa, una terra: ricerche su Paceco, paese nuovo nella Sicilia del Sei e Settecento*. Trapani, 1985, passim.

13 *Ibidem*.

in Spagna e precisamente in un convento di Madrid¹⁴. I documenti da me ritrovati presso il fondo Descalzas di Palacio Real di Madrid avvalorano tali aspetti. Difatti, un inedito documento risalente al 1678¹⁵ riporta un testamento datato al 1638 in cui si legge che la principessa, dopo la morte del marito, decise di vivere gli ultimi anni della sua vita tra le stanze del Monastero madrileno donando tutti i suoi averi allo stesso. L'atto¹⁶ di donazione riguardava i terreni di Pinciari e Dattilo, frazione di Paceco e fu redatto dallo scudiero e scrivano reale Andrès Calbo. Nel documento si mette in evidenza il tipo di vendita che si sarebbe effettuata dei beni di Sor Maria della Santissima Trinidad ed i beneficiari degli introiti ottenuti: dunque non solo il Monastero de las Descalzas ma anche il Monastero delle Carmelitane Scalze della vocazione di Santa Teresa fondato a Palermo dalla Principessa di Paceco in cui risiedevano Suor Maria Maddalena di Sant'Agostino e Suor Maria Dello Spirito Santo, figlie di Donna Maria Fardella-Paceco. L'atto cita anche il ramo maschile della famiglia Fardella, Giovanni ed Emanuele, figli di Maria e Placido Fardella. Si ricorda che il borgo rurale di Paceco originariamente si venne formando nei secoli XIV e XV intorno alla Chiesa di San Lorenzo di Xitta, dell'Ordine di Malta. Passato col feudo ai Fardella, il vecchio villaggio fu abbandonato e nel 1607 il marchese Placido Fardella fondò il nuovo centro nel sito attuale, ottenendo così il titolo di principe dal re spagnolo Filippo III¹⁷. Si ritiene che il toponimo derivi proprio dal nome della moglie di Placido, Maria Fardella Pacheco¹⁸.

Si rileva che nell'atto non sono citate le opere di corallo presenti al Monastero. Ad ogni modo, si ritiene utile l'anno di datazione del documento che riporta il testamento, il 1678, datazione pertinente agli stessi anni in cui la composizione presepiale è stata realizzata poiché affine a esemplari della seconda metà del XVII secolo e poi plausibilmente annessa al Monastero.

Un altro documento relativo alla monaca di origini siciliane dimostra la generosità della principessa Fardella Paceco che è protagonista di un atto di munificenza nei confronti del Monastero. Si legge infatti in una inedita testimonianza del XVII secolo¹⁹ che Sor Maria Trinidad abbia commissionato una custodia «*guarnecita de bronces, figuras y de adornos*»²⁰ a maestranze genovesi.

14 A. BARBATA, *Paceco e dintorni*. Trapani, 1997, passim.

15 «*Escritura de poder otorgada por la abadesa y comunidad de las Descalzas Reales a favor de Cessar Ayroldo para que cobre las rentas y los benes del Estado de Pacheco que Sor Maria de la Santissima Trinidad donò a Las Descalzas Reales cuando profesò en el Monasterio*». Archivio di Palazzo Reale di Madrid, fondo Descalzas, caja 5, exp. 24. cfr. L. AJELLO, ob. cit., pp. 34-36.

16 Ibidem.

17 G. MONROY, *Storia di un borgo feudale del Seicento: Paceco*. Trapani, 1929, passim.

18 Ibidem.

19 «*Carta en la que de orden de la Abadesa de Las Descalzas Reales se pide la averiguación del paradero de una custodia para el retablo del altar mayor de la real Capilla costeada por S. Maria de la Santissima Trinidad, se debia haber fabricado en Genova ocupandose de la Gestion del Encargo Octavio Centurion marques de Monasterio por orden de Felipe IV*». Archivio Palazzo Reale di Madrid, fondo Descalzas, caja 7, exp. 11. cfr. L. AJELLO, ob. cit., pp. 34-36.

20 Ibidem.

Si ricorda che la principessa Fardella, così come la sua famiglia, era stata molto munifica nei confronti di simulacri come la Madonna di Trapani²¹. La Di Natale ha difatti rintracciato le splendide gioie che la Fardella ha donato nel corso della sua vita come *ex voto* al culto della Madonna della città trapanese tra cui spiccano una catena con rubini e diamanti²² ed un anello d'oro impreziosito da rubini e smalti.

Dunque sembra lecito pensare che la generosità della Principessa abbia potuto riguardare anche il Monastero madrileno con la donazione dei preziosi manufatti di corallo trapanese della prima metà del Seicento e che la sua presenza abbia dato il via ad importanti acquisizioni di opere d'arte decorativa siciliana come il presepe di corallo del Monastero che si attesta alla seconda metà del Secolo; bisogna altresì considerare che, ad oggi, non sono stati ritrovate testimonianze storiche che possano palesare in modo decisivo la relazione dei preziosi manufatti di arte decorativa palermitana e trapanese con la principessa Fardella Paceco.

La composizione presepiale, restaurata nel 1996, si ritiene di fattura trapanese della seconda metà del XVII secolo e si considera plausibile che la sua presenza nel famoso monastero madrileno possa pertanto ricondursi alla nobile monaca nipote di un viceré spagnolo ed appartenente alla nobile famiglia siciliana dei Fardella, mostrando ancora una volta il legame indissolubile tra l'oreficeria siciliana e l'epoca dei viceré spagnoli in Sicilia.

21 M.C. DI NATALE, «Coll'entrar di Maria entrarono tutti i beni nella città», in M.C. DI NATALE-V. ABBATE (coords.), *Il Tesoro nascosto, gioie e argenti per la Madonna di Trapani*. 1995, pp. 105, 146.

22 M.C. DI NATALE, scheda n. 1.8, in M.C. DI NATALE-V. ABBATE (coords.), *ob. cit.*, p. 105.

El lujo en la impedimenta de las infantas: la platería doméstica en la jornada de viaje a Zaragoza con motivo de los esponsales de Catalina Micaela

MARÍA ALBALADEJO MARTÍNEZ

Doctora en Historia del Arte

Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, hijas de Felipe II y de su tercera esposa Isabel de Valois, fueron las únicas hijas del monarca más poderoso de su tiempo y «luz de sus ojos», según diversos testimonios¹. Descendientes de los linajes más importantes de Europa, nietas de los reyes de Francia, Catalina de Médicis y Enrique II de Valois, y de los emperadores del Sacro Imperio Germánico y reyes de España, Carlos V de Austria e Isabel de Avís, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela gozaron en el Alcázar de Madrid de una existencia privilegiada acorde con su condición regia².

1 Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación Imagen y Apariencia (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10.

2 C. EULATE, *Isabel Clara Eugenia: vida ejemplar de la Infanta española, Archiduquesa soberana de los Países Bajos*. Barcelona, Araluce, 1957; F. LLANOS, *Desde la cruz al cielo. Vida y muerte de Isabel Clara Eugenia*. Madrid, Ediciones Fax, 1933; F. LLANOS, *Isabel Clara Eugenia, La Novia de Europa*. Madrid, Fax, 1944; F. LLANOS, *Isabel Clara Eugenia, La Novia de Europa, Homenaje a la memoria de Felipe II*. Madrid, Voluntad, 1928; CH. TERLIDEN, *Isabel Clara Eugenia*. Madrid, Figuras del Pasado, 1944.

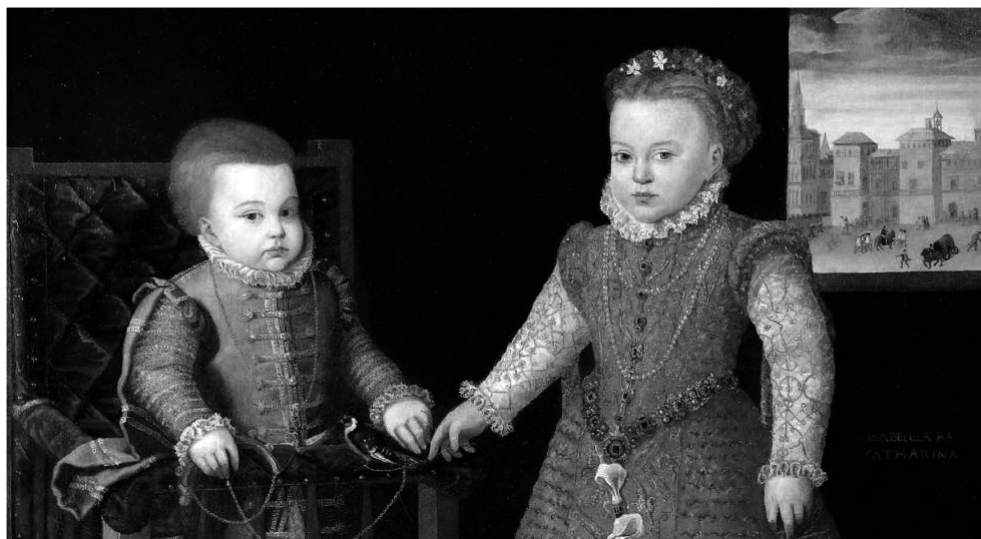


LÁMINA 1. ALONSO SÁNCHEZ COELLO. *Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela (det.)*. Madrid, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales.

Isabel Clara Eugenia nació en la madrugada del 12 de agosto de 1566, en la Casa del Bosque de Segovia, y tan sólo un año más tarde, el 10 de octubre de 1567, acaeció el alumbramiento de su hermana en el Alcázar madrileño. Algunos ecos de descontento se sucedieron por haber nacido niñas sin embargo, gracias al carácter noble y alegre, que ambas demostraron, pronto se ganaron el afecto de toda la corte, especialmente de Felipe II³.

La muerte prematura de su madre, el 8 de octubre de 1568, cuando apenas contaban con uno y dos años de edad, favoreció que crecieran en un ambiente de notables muestras de cariño bajo la atenta mirada de su padre, su cuarta esposa, Ana de Austria, y Juana de Habsburgo, tía y madrina de las pequeñas. Asimismo, mantuvieron una relación epistolar muy estrecha con su abuela materna, la reina Catalina de Médicis quien, interesada por su educación y sus cuidados, les envió diversas cartas y regalos⁴.

Para que sus hijas obtuvieran una esmerada formación, Felipe II fundó una academia o Liceo, donde Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela realizaban reuniones junto a las damas más ilustres de la corte, para recitar, componer versos y conocer las obras de los literatos más importantes. También recibieron lecciones de música, artes, ciencias y humanidades, convirtiéndose en dos princesas instruidas y cultas (lám. 1)⁵.

3 A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568): Estudio biográfico*. Madrid, 1949. Isabel de Valois falleció el 3 de octubre de 1568.

4 A. GONZÁLEZ DE AMENZÚA Y MAYO, ob. cit.

5 F. BOUZA, *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid, Turner, 1998.

Con objeto de proporcionarles una etiqueta propia encargada de cubrir con el boato oportuno todas sus necesidades, en 1579, cuando las infantas cumplieron trece y doce años edad, Felipe II mandó redactar, a su secretario Martín de Gaztelu, las que han sido consideradas las primeras ordenanzas destinadas a regir la Casa de las Infantas de la monarquía hispánica. De esta manera, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela disfrutaron de un numeroso personal, cuyo cometido era facilitarles a diario todo tipo de comodidades, velando por su bienestar y por el abastecimiento de sus privilegios.

En sus desplazamientos y viajes oficiales, la Casa servía a las infantas con el decoro y la suntuosidad que acostumbraban, portando objetos, de una enorme riqueza, de acuerdo a la grandeza de su estirpe⁶.

La platería doméstica, además de cumplir con las funciones básicas del servicio a la mesa de las infantas, acuñaba el prestigio y el poderío económico de la monarquía, constituyendo un adorno muypreciado para vestir de la suntuosidad precisa este acontecimiento cotidiano. Las cuentas inventariadas de los gastos de su Casa halladas en el Archivo General de Palacio, así lo ponen de manifiesto, pudiendo conocer las características de la vajilla real labrada para servir a las infantas durante su jornada a Zaragoza, con motivo de las nupcias de Catalina Micaela.

Cuando la hija menor de Felipe II, apenas contaba con diecisiete años, el 10 de marzo de 1585, tomó por esposo al duque Carlos Manuel de Saboya en la ciudad de Zaragoza⁷. Los preparativos para este gran acontecimiento se fueron sucedien-

6 BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID (BNM). Mss. 18720, 1. 38. «*La orden que es nuestra voluntad guarden los criados, y criadas de las Ilustrísimas Ynfantas mis muy caras, y muy amadas Hijas en lo que toca al servicio, uso y exercicio de sus oficios, y los gajes y raciones que cada uno de ellos ha de tener en cada un año de los que sirvieren, que han de comenzar â gozar desde principio de Julio de este presente año de mil quinientos sesenta y nueve en adelante*». Sobre la forma de asistir a las infantas cuando éstas se desplazaban en sus viajes, el protocolo determinaba ciertas cuestiones sobre el transporte de la platería y el servicio a la mesa. Véase por el ejemplo, las siguientes disposiciones: «*cuando las infantas iban de camino, les acompañaba una ayuda o un mozo con las asemillas que llevaban la plata sin apartarse de ellas hasta que se ponía a buen recaudo (...) los días que las infantas salían o comían fuera, el maestre sala y su ayuda servían la mesa de las damas y del servicio que el contralor establecía conforme a la orden que se le daba*».

7 M.J. RÍO BARREDO, «De Madrid a Turín: el ceremonial de las reinas españolas en la Corte ducal de Catalina Micaela de Saboya». *Cuadernos de Historia Moderna*. Madrid, 2003, pp. 97-122. El enlace, dotó a España de la estabilidad y la protección necesaria para sus posesiones del norte de Italia bajo la amenaza francesa, y permitió crear el «camino español», la vía que comunicaba Flandes con el resto de sus territorios. A efectos prácticos ésta unión benefició notablemente a ambas partes, ya que Saboya quedaba también bajo la defensa de España, por ello, aunque Carlos Manuel carecía de la categoría suficiente para casarse con la infanta Catalina Micaela, Felipe II lo escogió como esposo para su segunda hija. Isabel Clara Eugenia contaba con mayor rango y privilegios que su hermana, debiendo ser su matrimonio el más ventajoso para la Corona y de la más alta estima. Las esperanzas que Felipe II proyectó a través del casamiento de su hija Isabel Clara Eugenia fueron tan ambiciosas, que el monarca prefirió convertir a Catalina Micaela en duquesa de Saboya antes que a su primogénita, concediéndole a cambio, el mantener su estatus a través del título de infanta de España.

do desde 1582, cuando el duque expresó su conformidad a la celebración de esta unión⁸.

Los plateros Juan de Salazar, Andrés de Salazar y Pedro López fueron los artífices de la platería doméstica que formó parte de la impedimenta de las infantas durante los treinta y cinco días que duró el viaje desde Madrid a Zaragoza⁹. Dos relaciones, con fecha del 4 de junio de 1585, muestran las piezas de plata que ambos labraron para acontecer este servicio¹⁰.

Fueron muy numerosas y de gran valor. Entre ellas se han hallado platos, cucharas, azucareros, jarros y candeleros de plata blanca y dorada, que formaron el ajuar doméstico para Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela.

Según las cuentas halladas en el Archivo General de Palacio, el platero Juan de Salazar, natural de Burgos, entregó de su mano «*veynte y quatro platos de plata grandes con Las armas de savoya*», que pesaron noventa y cuatro marcos de hechura y una onza y dos ochavas a medio ducado la hechura. Tres candeleros de plata de «*ocho marcos tres onças y quatro ochavas*» a catorce reales. Dos jarros de plata, de seis marcos y siete onzas, a quinientos maravedíes cada marco. Un azucarero de plata, que pesó «*un marco seis onças y dos ochavas*» a cuatro ducados la hechura. Docena y media de cucharas de plata de «*tres marcos y tres onças*» a cinco reales de hechura, de cada una. También labró «*dos piezas de plata blancas con asas para agua*», de seis marcos, una onza y una ochava y media a siete ducados. Y por último dos frascos cuadrados de plata que pesaron «*catorce marcos una onça y seis ochavas*»¹¹.

La tasación estimada fue de «*trescientas cinquenta y siete mill novecientos veinte y una maravedíes*». Pedro López y el platero de su majestad Juan Rodríguez de Babia tasaron las piezas, tras haberles tomado juramento Pedro de Quevedo, escribano de cámara, en presencia de Cristóbal de Oviedo, guardajoyas y guardarropa de las infantas, el cual constató dicha relación con su firma.

No obstante, cabe señalar que al final de este texto Cristóbal de Oviedo atribuye la autoría de algunos de estos objetos a Andrés de Salazar.

El guardajoyas de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela dice así:

8 ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), C y S, Reales, Leg. 1906. En una carta escrita en el mes de agosto de 1582, el barón Sfondrato le relataba a Juan Idiáquez, consejero de Castilla de su Majestad, la reacción de Carlos Manuel de Saboya diciendo: «*El Duque ha tomado a hablar con gran gusto en lo del casamiento, pero siempre con las circunstancias que dize en la carta de V. M y más le dixo que desde España le escribiesen que ha discurrido algo que se le podría dar la serenísima ynfanta mayor, pero como discreto luego se retiró a la modestia diziendo que bien sabe que este casamiento será para un monarca del mundo, y no para pequeño señor como es él*».

9 H. COCK, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*. Editado por Alfred Morel-Fatio y Antonio Rodríguez Villa. Madrid, Imprenta Real, 1876.

10 ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (AGP), Sección administrativa, legajo 5261, Exp. 1.

11 *Ibidem*.

«Digo yo Crixtóbal de Oviedo guardajoyas y rropa de sus altezas que visto esta quenta de las obras que ha hecho de plata blanca y dorada andrés de salaçar platero para el servicio de sus altezas y para el casamiento de la ssma. ynfanta doña catalina en el tercio primero y segundo de este año de mill y quinientos y ochenta y cinco q fuela plata suso dicha que hiço veinti quatro platos grandes con las armas de saboya y tres candeleros de plata mas dos pieças de plata blanca con asas para agua mas dos frascos de plata cuadrados la qual dicha plata como dicha recibió Cristóbal de oviedo como está arriba declarado y luego la entregó por mandato del excelentísimo señor don Juan de cúniga comendador mayor y ayo del príncipe nuestro señor y mayordomo mayor de sus altezas a luis gutiérrez guardajoyas y rropa de su alteza de la ynfanta doña catalina en presencia de Juan de espina contralor de sus altezas y lo tengo firmado de Luis gutiérrez y por sus firmas se me a de pasar en quenta por quanto no fue más de entrada por salida fecha en monçón apostrero de agosto de este año de mill y quinientos y ochenta y cinco. (Firmado) Cristóbal de Oviedo»¹².

Del texto se deduce, que una vez constituida la Casa de Catalina Micaela, ésta se llevó consigo parte de la platería labrada para ambas infantas hacía Turín. El 20 de marzo, estando aún en Zaragoza, con motivo de las fiestas por el enlace del duque Carlos Manuel y la infanta, se hicieron públicos los nombramientos de los principales oficios de la Casa de la Infanta Catalina Micaela en Saboya¹³. Luis Gutiérrez nombrado entonces guardajoyas y ropa de la infanta recibió de manos de Cristóbal de Oviedo, dicha parte de la vajilla de plata encargada a Andrés de Salazar por orden de Juan de Zúñiga, mayordomo mayor de la Casa de las infantas, hasta la fecha, y ayo del príncipe, en presencia del contralor, Juan de Espina¹⁴.

Por último da fe de ello el escribano Pedro de Quevedo diciendo:

¹² Ibídem.

¹³ BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL (BPR), Sección Etiquetas, II/3127, ff. 59r-155v. «Ordenanzas y etiquetas que el rey Felipe II mandó se guardasen por los criados y criadas de la casa de la serenísima infanta doña Catalina; refrendado por su secretario de estado Martín Gaztelu. San Lorenzo de El Escorial, 31-XII-1575», en «La orden que es nuestra voluntad que guarden los criados y criadas de la serenísima infanta doña Catalina mi muy chara y muy amada Hija en lo que toca a su servicio, uso y exercicio» quedó instaurado el servicio que acompañó a la infanta en su nueva vida. Este manuscrito, redactado en Barcelona, a 13 de junio de 1585 por su secretario Don Juan Idiáquez, seguía las normas de la etiqueta de la Casa de las infantas, refrendadas en San Lorenzo de El Escorial en el año 1575, quedando establecida su Casa a la manera española, «El estilo que ha de usar la infanta en forma del tratamiento con algunas personas de allá assí en hablar como escribir las veces que lo hiciere se dará memoria aparte de la qual se podía usar (...) acordando a su tiempo».

¹⁴ El contralor debía de informar cada día al mayordomo de todas las necesidades de la Casa. Debía de conocer los precios y tener cuidado de que lo que se compraba y distribuía «assí para su mesa como para las otras mesas y raciones» fuese repartido conforme a lo que las etiquetas ordenaban. (BNM, Mss. 18720, 1. 38)

«Yo Pedro de Quevedo escribano de cámara de sus altezas digo que en los libros de la cámara que están en mi poder queda hecho cargo a Cristóbal de Oviedo su guardajoyas y rropa de toda la plata en esta quenta contenida hecha por andrés de salaçar para servicio de sus altezas y para el cassamiento de la sserrma. Ynfanta doña cat^a en los tercios primero y segundo del año de mill y quinientos y ochenta y cinco lo qual se hizo por orden y mandato del exmo. señor comendador mayor de castilla mayor-domo mayor de sus altezas y la hechura tasaron los plateros en presencia del dicho guardajoias y mía con juramento que les tomé que habiendo servido su excelencia se le pague an si monta lo que se le deverá trescientas y cinquenta y siete mill novecientos y veinte y un maravedíes en fee de lo qual lo firmé de mi nombre en Madrid a 4 de junio de (1585). (Firmado) Pedro de quevedo»¹⁵.

En la misma fecha, se expide otra relación de la plata labrada para el servicio de las infantas con motivo de esta jornada. En este caso, se trata de la obra del platero Pedro López.

Este orfebre, según el documento hallado en el Archivo General de Palacio, fue el artífice de *«treyntay seis platos trincheos con Las armas De savoya»* que pesaron cincuenta y tres marcos y una onza y cuatro ochavas, a medio ducado más el escudo. *«Dos talleres dorados con dos saleros y dos cucharas todo dorados»* de nueve marcos y siete ochavas *«a once ducados plata oro y hechura con escudo y todo»*. Seis cabos para cuchillos y tenedores de plata blanca *«que pesaron un marco y siete onças y tres ochavas y media»* a diez ducados la hechura. Y un azucarero de plata blanca de *«dos marcos siete onças y cinco ochavas»* a cincuenta reales de hechura más el escudo¹⁶.

De acuerdo a las cuentas del propio Pedro López y Juan Rodríguez de Babia, autores de la tasación, el valor de dichas piezas respondían a la suma de 189.086 maravedíes. Pedro Quevedo, lo recoge en sus cuentas, dando fe de esta tasación con las palabras que se citan a continuación:

«Yo P^o de quevedo escribano de cámara de sus altezas digo que en los libros de la cámara que están en mi poder queda echo cargo a Cristóbal de Oviedo su guardajoias de toda la plata en esta quenta contenida hecha por pero lópez platero para servicio de sus altezas en los tercios primero y segundo del año de mill y quinientos y ochenta y cinco lo qual se hizo por orden y mandato del excelentísimo señor comendador mayor de castilla mayordomo mayor de sus altezas y la hechura tasaron los plateros

15 AGP, Sección administrativa, legajo 5261, Exp. 1.

16 Ibídem.

en presencia del dicho guardajoias y mía con juramento que les tomé que siendo servido su excelencia se le pase ansi monta lo que se le deve ciento y ochenta y nueve mill y ochenta y seis maravedíes recive lo qual lo firmé de mi nombre en Madrid a 4 de junio de (1585). (Firmado) Pedro de Quevedo»¹⁷.

Todo ello junto a las cuentas del platero Andrés de Salazar, estimadas en 357.921 maravedíes, indican que se destinaron aproximadamente 547.007 maravedíes a los plateros de la corte de Felipe II, con el fin de servir a sus hijas, con piezas de platería suntuosas y selectas para su vajilla, en conmemoración por este solemne y tan importante acontecimiento en la vida de las infantas y de la monarquía.

Estos gastos, al igual que los anteriores, fueron refrendados por Cristóbal de Oviedo en este texto:

«Digo yo Cristóbal de Oviedo guardajoyas y rropa de sus altezas que e visto esta quenta en las obras que a hecho de plata blanca y dorada pero lópez platero para el serbicio de sus altezas y para el casamiento de la ssma. ynfanta doña catalina en el tercio primero y segundo de este año de mill y quinientos y ochenta y cinco que fue la plata suso dicha treinta y seys platos trinceos Con las armas de saboya y dos talleres dorados con dos saleros y dos cucharas doradas y seys cabos de cuchillos y tenedores de plata blanca y un açucarero de plata la qual dicha plata rrecibió Cristóbal de Oviedo como arriba ha declarado y luego la entregó por mandato del excelentísimo señor Juan de çúniga ayo y mayordomo mayor del príncipe nuestro señor y de su alteza a luis gutiérrez guardajoyas de la ynfanta doña catalina en presencia de Juan de espina contralor de sus alteças lo tengo firmado de luis gutiérrez y por sus firmas se me a de pasar en quenta por quanto no fue más de entrada por salida fecha en monçón postrero de agosto deste año de mill quinientos y ochenta y cinco. (Firmado) Cristóbal de Oviedo»¹⁸.

Conforme a ello, queda constancia de que Cristóbal de Oviedo hizo entrega de las obras de Pedro López a Luis Gutiérrez, en presencia de Juan de Espina, por orden del mayordomo mayor de las infantas, Juan de Zúñiga, partiendo la Casa de Catalina Micaela hacía Turín, con dicho menaje que sirvió a las infantas durante la jornada a Zaragoza.

Una de las fuentes más importantes para conocer el itinerario, tiempo y pompa del trayecto y del acontecimiento es *La relación del viaje que Felipe II emprendió a principios del año 1585 a Aragón, Cataluña y Valencia para celebrar las Cortes en*

¹⁷ Ibídem.

¹⁸ Ibídem.

Monzón, jurar al príncipe D. Felipe y efectuar la boda de la infanta doña Catalina, su hija, con el Duque de Saboya, una memoria de viaje escrita por el archero real Henry Cock.

El 19 de enero de 1585, Catalina Micaela abandonó Madrid montada en una carroza donde iban acompañándola sus hermanos, Isabel Clara Eugenia y el príncipe Felipe en su regazo «yendo caballero delante del coche con seis caballos»¹⁹ que se detuvo en Canillejas para recoger a Felipe II entretenido en la caza del halcón. Junto a numerosos hombres a caballo y carrozas al servicio del rey, atravesaron los pueblos del norte de España, que celebraban con numerosas fiestas la noticia de este casamiento.

Los regocijos se fueron repitiendo hasta llegar a Zaragoza. El rey, el príncipe y las infantas hicieron su entrada triunfal el día de san Matías apóstol, 24 de febrero de 1585, una fecha muy señalada que hacía honor al nacimiento y la coronación del emperador Carlos V.

Precedida de un gran número de oficiales, la llegada de la infanta a esta ciudad, se concibió como un despliegue escenográfico de lujo y poder donde se entremezclaba el paso elegante del cortejo, con la música de multitud de trompetas y el efectismo de antorchas encendidas.

La torre nueva, fue el lugar escogido para aposentar a la familia real, y allí se agolpaba la multitud para demostrarle una acogida solemne²⁰. Al llegar a ella, los soldados también protagonizaron una procesión en la que destacaron sus maneras a la usanza mora y el colorido de sus trajes, blancos, rojos, azules y amarillos.

Los regocijos y la llegada de grandes personalidades fueron aconteciendo hasta el 10 de marzo, día en el que llegó a Zaragoza el duque, Carlos Manuel de Saboya, y se celebraron los desposorios y los correspondientes bailes y festejos²¹.

Al día siguiente, los esposos acudieron a palacio para recibir la bendición nupcial. Según Cock para tan solemne ritual «el Rey salía este día vestido de raja negra con su Toisón de oro. El Duque de Saboya iba a mano derecha del Rey y era vestido

19 H. COCK, ob. cit., p. 16.

20 F. LLANOS, *Isabel Clara Eugenia, La Novia de Europa, Homenaje...* ob. cit., pp. 76-77.

21 H. COCK, ob. cit., p. 41. Cuenta Cock que «el Rey Don Felipe, el Duque de Saboya, el Príncipe y las Infantas se pusieron en un escaño alto donde se subía por cuatro escaleras debajo de un dosel tan rico y labrado de perlas y piedras preciosas, que su valor se estima en cien mil ducados y más. En derredor de la sala estaban colgadas tapiçerías de seda y oro riquísimas que contenían la historia de la Goleta y Thúnez, cómo se ganaron del ejército de Carlos V. Las damas estaban asentadas en tierra y gozaban de las palabras de los caballeros que con ellas hablaban puestos con una rodilla en tierra». Bailaron el duque de Pastrana, el príncipe de Asculi, don Alonso de Leiva y otros caballeros que danzaban con las damas que, portando un guante o pañizuelo, guardaban la medida al son de los instrumentos que tocaban la música. Después, dos damas bailaron una gallarda y, a continuación, «abaxaron también de sus lugares donde estaban asentados los serenísimos Duque de Saboya y príncipe de España, danzando el Príncipe con su hermana y el Duque con su esposa una alemaña», una danza llamada así por su procedencia. Acabado esto, se marcharon todos a sus aposentos dando por terminados, los festejos correspondientes a este día.

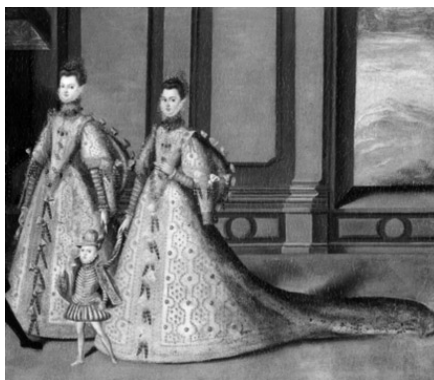


LÁMINA 2. ISABEL SÁNCHEZ COELLO (atribución). Felipe II, el futuro Felipe III y las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela (det.), 1585. New York, Hispanic Society of América.

de brocado negro bordado de muchas perlas y con muchos botones de diamantes engastados en oro. El Príncipe de España salió de raso blanco con muchos pasamanos de oro. La serenísima esposa y su hermana doña Isabel eran vestidas de encarnado aforado de telilla de oro, y eran sus vestidos tan llenos de perlas, joyas y piedras preciosas que no hay precio con que igualarlos. La trencha en que la esposa llevaba sus cabellos tenía piedras que con ningún dinero se podrían comprar, conviene a saber una perla grandísima, un diamante y un carbunclo»²².

Una pintura atribuida a Isabel Sánchez Coello, hija del célebre pintor de corte, ilustra este acontecimiento, conforme diversos historiadores han señalado (lám. 2)²³.

Respecto al banquete, cuenta Cock que «maravilla sería decir cómo se sirvió la comida deste día y con cuanta gravedad se acabó, donde ninguna cosa faltó para dar contento a tales Príncipes y alegrar los que estaban cerca con música de diversos instrumentos y voces»²⁴. El baile se inauguró en la tarde, sucediéndose corridas de toros, juegos de cañas y carreras de caballos, dando conclusión a esta celebración.

El viaje para despedir a los duques de Saboya se preparó el 13 de marzo, partiendo hacia Turín en galeras, desde el puerto de Barcelona, el día 13 de junio. Aunque el protocolo impedía a la realeza expresar sentimientos en público, no pudieron evitar decirse adiós con lágrimas en los ojos²⁵.

22 H. COCK, ob. cit., p. 52.

23 Véase como ejemplo M. KUSCHE, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores. Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid, 2003.

24 H. COCK, ob. cit., p. 58.

25 Ibídem, p. 145. «En miércoles a doce y jueves trece fue embarcada toda la hacienda del Duque, para que tantos paquetes después no les diesen pesadumbre. El dicho día, a trece, a las cinco horas de la tarde, en el corredor que estaba hecho a la marina para mejor embarcarse los Príncipes en la galera, vinieron todos de la Casa Real que se habían de ir. La nobilísima Catharina de Austria abrazándose a su muy deseado padre se despidió con lágrimas en los ojos (...). Duró esta triste despedida hasta siete horas, cuando el Duque, teniendo por la mano su muy querida mujer, la llevó a la galera Real. Iba

Una carta de Felipe II con fecha del día siguiente a la partida de Catalina Micaela, muestra la honda tristeza que embargaba al soberano por la marcha de la infanta.

La carta dice así:

«A la Infanta Duquesa de Saboya, mi hija:

Por mucha soledad con que me dejáis y mucho cuidado de saber cómo os ha ido después que os embarcasteis, y también al Duque, despacho este correo con esta carta que espero os hallará en Rosas. Si así fuere y pudieris, escribidme con él cómo vais y lo muy buenas nuevas vuestras. Y con otro os escribiré más largo por no detenerme ahora éste, porque os alcance antes que os engolféis y al Duque decir que por esto no le escribo ahora y que quedo con tanta soledad de él como de vos no lo puedo más encarecer.

De vuestra hermana no digo nada porque no la he visto aún hoy y creo que os escribe como éste y le he enviado a decir cómo le despacho; y Dios guarde como deseo; de Barcelona, viernes antes de comer, 14 de junio, vuestro padre»²⁶.

Catalina Micaela partió entonces como duquesa de Saboya con una gran variedad de objetos de lujo. Además de aquellos que le correspondían en concepto de herencia y dote, la infanta recibió otros enseres que Felipe II quiso proporcionarle en señal de su estatus, siendo la vajilla real, que se trasladó formando parte de su impedimenta, una lujosa muestra del ajuar de plata, que prestigió los usos y manera de la infanta, duquesa de Saboya en la corte de Turín.

APÉNDICE DOCUMENTAL

A.G.P. Sección administrativa, Legajo 5261, Exp.1. Cuentas de los plateros Juan de Salazar y Andrés de Salazar

Relación De La Plata blancay dorada que Labró Juan de salaçar. Platero para servicio de sus altezas y para La Jornada de çaragoza y lo tasaron Juan rrodríguez De Vavia platero de su majestad y pero Pérez con Juramento que les tomó Primero Pº de Quevedo escribano de cámara. y lo entregó en su presencia Cristóbal de Oviedo guardaxoias.

teniendo un pañuelo delante los ojos, para que no pareciese que lloraba. Fueron recibidos las trompetas y música de las galeras hacían ruido, todas las banderas estaban alzadas representando Su Majestad. Toda la artillería se soltó, con que les saludaban con grandísimo estruendo. Siendo embarcados los Príncipes no se tardó más: la galera Real cogió luego la áncora: las demás siguen, quítanse las banderas, empiezan a remar por serles el viento contrario, Nuestro Señor les dexe llegar con salud a su tierra».

²⁶ F. BOUZA, ob. cit., pp. 115-116.

Peso veynte y quatro platos de plata grandes con Las armas de savoya pesaron en el contraste de esta corte noventa y quatro marcos una onça y dos ochavas a medio ducado cada marco de hechura y más por cada escudo de armas medio ducado.

más peso tres candeleros de plata ocho marcos tres onças y quatro ochavas a catorze rreales el marco y mas Las armas.

más peso dos jarros de Plata seis marcos y siete onças a quinientos maravedíes cada marco de hechura y mas el escudo.

más Peso un açucarero de plata un marco seis onças y dos ochavas quatro ducados de Hechura y mas el escudo.

más docena y media de cucharas de plata pesaron tres marcos y tres onças a cinco rreales de Hechura de cada Una.

más dos pieças de plata blancas con asas para agua seis marcos y una onça y ochava y media a siete ducados de hechura de cada Una con escudo y mas dos frascos quadrados de plata pesaron catorze marcos una onça y seis ochavas a treinta ducados de Hechura cada marco son escudo y todo.

más por ciento y treintay quatro marcos y siete onças y siete ochavas y media de plata (...).

La dicha plata que a seis ducados (...) monta y suma trescientas cinquenta y siete mill novecientos veinte y una maravedíes.

Digo yo Crixtóbal de Oviedo guardajoyas y rropa de sus altezas que visto esta quenta de las obras que ha hecho de plata blanca y dorada andrés de salaçar platero para el servicio de sus alteças y para el casamiento de la ssma. ynfanta doña catalina en el tercio primero y segundo de este año de mill y quinientos y ochenta y cinco tasaba plata suso dicho que hiço veinti quatro platos grandes con las armas de saboya y tres candeleros de plata mas dos pieças de plata blanca con asas para agua mas dos frascos de plata cuadrados la qual dicha plata como dicha rrecibió Cristóbal de oviedo como está arriba declarado y luego la entregó por mandato del excelentísimo señor don Juan de çúñiga comendador mayor y ayo del príncipe nuestro señor y mayordomo mayor de sus altezas a luis gutiérrez guardajoyas y rropa de su alteza dela ynfanta doña catalina en presencia de Juan de espina contralor de sus altezas y lo tengo firmado de Luis gutiérrez y por sus firmas se me a de pasar en quenta por quanto no fue más de entrada por salida fecha en monçón apostrero de agosto de este año de mill y quinientos y ochenta y cinco.

(Firmado) Cristóbal de Oviedo.

Yo Pedro de Quevedo escribano de cámara de sus altezas digo que en los libros de la cámara que están en mi poder queda hecho cargo a Cristóbal de Oviedo su guardajoyas y rropa de toda la plata en esta quenta contenida hecha por andrés de salaçar para servicio de sus altezas y para el cassamiento de la sserrma. Ynfanta doña cat^a en los tercios primero y

segundo del año de mill y quinientos y ochenta y cinco lo qual se hizo por orden y mandato del exmo. señor comendador mayor de castilla mayor-domo mayor de sus altezas y la hechura tasaron los plateros en presencia del dicho guardajoyas y mía con juramento que les tomé que habiendo servido su excelencia se le pague an si monta lo que se le deverá trescientas y cinquenta y siete mill novecientos y veinte y un maravedies en fee de lo qual lo firmé de mi nombre en Madrid a 4 de junio de (1585).

(Firmado) Pedro de quevedo.

A.G.P. Sección administrativa, Legajo 5261, Exp.1. Cuentas del platero Pedro López

Relación de la plata blanca y dorada que labró pero López platero para servicio de sus alteças y para la jornada de çaragoça y lo tasaron Juan rrodríguez de Vavia platero de su magestad y pero pérez con juramento que les tomó primero pedro de quevedo escribano de cámara y esto entregó en su presencia a Cristóbal de Oviedo guardaxojas de su alteza es lo siguiente,

Treynta y seis platos trinceos con Las armas de savoya que pesaron cinquenta y tres marcos y una onça y quatro ochavas a medio ducado y más el escudo.

Dos talleres dorados con dos saleros y dos cucharas todo dorados que peso mueve marcos y siete ochavas a once ducados de plata oro y hechuras con escudo y todo.

Seis cavos de cuchillos y tenedores de plata blanca que pesaron un marco y siete onças y tres ochavas y media diez ducados de hechura de todos.

Un açucarero de plata blanca que peso dos marcos siete onças y cinco ochavas cinquenta rreales de hechura y mas el escudo.

mas por sesenta y siete marcos y una onça y tres ochavas y media de plata que entró toda en la plata labrada suso dicha que a seis ducados el marco monta.

Suma esta quenta ciento y ochenta y nueve mill ochenta y seis maravedies.

Digo yo Cristóbal de Oviedo guardajoyas y rropa de sus altezas que e visto esta quenta en las obras que a hecho de plata blanca y dorada pero lópez platero para el serbicio de sus altezas y para el casamiento de la ssma. ynfantra doña catalina en el tercio primero y segundo de este año de mill y quinientos y ochenta y cinco que fue la plata suso dicha treinta y seys platos trinceos Con las armas de saboya y dos talleres dorados con dos saleros y dos cucharas doradas y seys cabos de cuchillos y tenedores de plata blanca y un açucarero de plata la qual dicha plata rrecibió Cristóbal de Oviedo como arriba ha declarado y luego la entregó por mandato del excelentísimo

señor Juan de çúniga ayo y mayordomo mayor del príncipe nuestro señor y de su alteza a luis gutiérrez guardajoyas de la ynfanta doña catalina en presencia de Juan de espina contralor de sus alteças lo tengo firmado de luis gutiérrez y por sus firmas se me a de pasar en quenta por quanto no fue más de entrada por salida fecha en monçón postrero de agosto deste año de mill quinientos y ochenta y cinco.

(Firmado) Cristóbal de Oviedo.

Yo Pº de quevedo escribano de cámara de sus altezas digo que en los libros de la cámara que están en mi poder queda echo cargo a Cristóbal de Oviedo su guardajoias de toda la plata en esta quenta contenida hecha por pero lópez platero para servicio de sus altezas en los tercios primero y segundo del año de mill y quinientos y ochenta y cinco lo qual se hizo por orden y mandato del excelentísimo señor comendador mayor de castilla mayordomo mayor de sus altezas y la hechura tasaron los plateros en presencia del dicho guardajoias y mía con juramento que les tomé que siendo servido su excelencia se le pase ansi monta lo que se le deve ciento y ochenta y nueve mill y ochenta y seis maravedíes recibe lo qual lo firmé de mi nombre en Madrid a 4 de junio de (1585).

(Firmado) Pedro de Quevedo.

Giacomo Laurentiani y sus *Opere per Argentieri et altri*¹

M^a DEL MAR ALBERO MUÑOZ

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ

Universidad de Murcia

En la actualidad, bajo la signatura PAS/47, se encuentra en la Real Biblioteca de Madrid un interesante repertorio de dibujos de objetos litúrgicos que compuso en 1632 el escultor fundidor Giacomo Laurentiani con el título *Opere per argentieri et altri*. Sorprendentemente ni el autor ha sido estudiado en profundidad hasta la actualidad ni su obra ha sido analizada ni publicada, siendo tan solo mencionada en raras y contadas ocasiones por algunos investigadores².

1 Este trabajo se ha realizado al amparo del proyecto de investigación titulado «Imagen y apariencia II: Identidad, expresión e indumentaria en el arte español. Siglos XVI al XIX», financiado por la Fundación Séneca con el n° 08723/PHCS/08.

2 Aunque en el catálogo de la Real Biblioteca de Madrid el autor de esta obra aparece como Giacomo Lauro, en el presente trabajo se ha optado por utilizar el nombre de Giacomo Laurentiani ya que ésta es la denominación que él usa en el folio que se correspondería con la primera página o portada y que en el ejemplar de la citada biblioteca aparece como folio 5. Asimismo, la mayor parte de los textos de la época que lo citan y la historiografía actual que lo ha estudiado utilizan esta misma denominación. D. GUILMARD, *Les maîtres ornemanistes, dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs*. París, 1880, p. 314. V. GAZZANIGA, «La vita e le opera di Fantino Taglietti», en A. DI CASTRO, P. PECCOLO y V. GAZZANIGA, *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento: i committenti, i documenti, le opera*. Roma, 1994, p. 225; S. JERVIS, «A Seventeenth-Century Book of Engraved Ornament». *The Burlington Magazine* vol. 128, n. 1005, Dic. 1986, p. 903; A. LIPINSKY, «Arte Orafa a Roma: Giovanni Giardini da Forlì». *Arte illustrata* vol. 4, n. 37-46, 1971, pp. 19 y ss.

GIACOMO LAURENTIANI, FUNDIDOR, ESCULTOR Y GRABADOR

Los datos de que se dispone indican que Giacomo Laurentiani (Giacomo, Girolamo, Iacomo, Laurenziani, Lorenziani, Lauro³), (?-1650), perteneció a una familia de escultores fundidores procedente de la región Emilia-Romaña instalada en Roma desde mediados del siglo XVI, entre quienes destacaría un tal Giovanni Battista Laurentiani hacia 1559 y Giovanni Andrea Lorenzani (1637-1712)⁴. Fue fundidor de bronce, escultor, grabador en cobre y grabador al aguafuerte en Roma⁵ y miembro de la *Accademia di San Luca* desde 1607 y de la prestigiosa *Accademia dei Virtuosi al Panteón* desde 1649⁶.

No se tienen datos acerca de su nacimiento ni de su etapa de formación y aprendizaje en los rudimentos de su profesión, pero es fácilmente presumible que, siguiendo la costumbre habitual de las *botteghe* del seiscientos, adquiriese técnica y conocimientos bajo la dirección y maestría del taller familiar, instalado en una Roma floreciente donde existía una gran demanda de obra fundida, tanto en plata como en bronce, para las fábricas y elementos ornamentales de las grandes empresas religiosas.

El primer dato conocido que acredita la actividad artística de Giacomo Laurentiani en Roma es un pago recibido en 1598 por parte de la *Arciconfraternita dei convalescenti e Pellegrini* junto con Giacomo Silla Longhi, artista lombardo más conocido como Silla da Viggiu, por unos trabajos como marmolista y fundidor de

3 No hay que confundirlo con Giacomo Lauro (Lauri), grabador en cobre y estampador, activo en Roma desde 1584 hasta 1637, ni con Giacomo Lauro, pintor veneciano, activo desde 1590 en Treviso y fallecido en 1605. H. VOLLMER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart; unter Mitwirkung von etwa Fachgelehrten bearbeitet und Redigiert von H. Vollmer, B.C. Kreplin, J. Müller, L. Scheewe, H. Wolff, O. Kellner*. Vol. 22. Leipzig, 1928, p. 460; A. BERTOLOTI, *Artisti Lombardi a Roma nei Secoli XV, XVI e XVII*. Vol. II. Milán, 1881, pp. 262 y ss. y A. BERTOLOTI, *Belgi ed Olandesi a Roma nei Secoli XVI e XVII*. Milán, 1880, pp. 221 y ss.

4 Según recoge De Vesme, un tal Giovanni Battista Laurenziani obtuvo el 4 de octubre de 1559 el privilegio de fabricar un tipo de lámparas de latón, que había inventado él mismo, que consumía la mitad de aceite que las lámparas ordinarias. A. DE VESME, *Le peitres-graveurs italiens*. Milán, 1906, p.20. Para Giovanni Andrea Lorenzani vid. G. MORELLI, «Apunti bio-bibliografici su Gaspar e Luigi Vanvitelli». *Archivio della Società Romana di Storia Patria* XCII (ser. III, XXIII), 1969, pp. 117-136 y G. MORELLI. «Giovanni Andrea Lorenzani». *Studi secenteschi* XIII, 1972, pp. 193-251, cits. por: J. MONTAGU, *Roman baroque sculpture. The industry of art*. Yale, New Haven, Londres, 1989, p. 48 y n. 2, p. 204.

5 Para la biografía de Laurentiani Vid. H. VOLLMER, ob. cit. p. 455; G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von den Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.* Leipzig, 1835-1852, pp. 265-266 y en menor medida F. RITTER, *Illustrierter Katalog der Onamentstichsammlung des K.K. Österreich. Museums für Kunst und Industrie*. Viena, 1889, p. 186. F. NANNI, lo menciona como fundidor en «La storia», Paolo V in Rimini: Il monumento di un Papa tra storia e restauro». *L'Arengo Quaderni* año II, n. 3, Dic. 2004, p. 36.

6 M. MISSIRINI, *Memorie per servile alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*. Roma, 1823, p. 468.

metales⁷. Esta obra, aún sin poder ser concretada con los datos de que hoy disponemos, se correspondería en parte con las llevadas a cabo en la reconstrucción de la iglesia de la Santísima Trinidad, sede de la confraternidad, que había sido demolida por su precario estado y reconstruida entre 1587 y 1616⁸.

Las primeras obras conocidas de Laurentiani, documentadas por testimonios de su época, se encuentran en una de las grandes intervenciones papales del siglo XVII en Roma, en la basílica de San Juan de Letrán, donde figura trabajando desde 1607. En concreto, en esta basílica se encargó de la realización de la reja de la sacristía con el escudo papal⁹.

También está documentado que en 1614, volvería a participar en otra empresa de mecenazgo papal como fue realización de la columna de la Inmaculada para la plaza del Esquilino. En esta ocasión, y con motivo de la transformación de la citada columna bajo la dirección de Carlo Maderno, Laurentiani se encargó de la fundición de las águilas y los dragones situados en la base de la columna, figuras heráldicas del blasón de Pablo V, papa Borghese que financiaba la obra, siguiendo el modelo del escultor francés Guglielmo Berthelot¹⁰.

Para la misma basílica realizó los tiradores en bronce de la cajonería de la sacristía, así como la reja de la capilla Paolina, en este caso junto con otro maestro fundidor, Gregorio de Rossi. En esta reja se puede apreciar el uso de hojas de vid naturales para la realización de los moldes de los barrotes, motivo y técnica que se verán repetidas en las columnas salomónicas del baldaquino de San Pedro¹¹.

En 1625 realiza con Teodoro della Porta el sepulcro de la esposa de Filippo Colonna, Lucrezia Tomacelli, duquesa de Paliano, situado en la capilla Colonna de la Basílica de San Juan de Letrán¹² y, para la antesacristía del mismo templo, sobre

7 A. BERTOLOTI, *Artisti Lombardi...* ob. cit., vol. II, p. 112.

8 S. VASCO ROCCA, Ss. *Trinità dei pellegrini, Le chiese di Roma illustrate*. Roma, 1979 y M. PUPILLO, *La Ss. Trinità dei Pellegrini di Roma. Artisti e committenti al tempo di Caravaggio*. Roma, 2001; J. MONTAGU, «I monumenti papali nei refetori della Ss. Trinità de' Pellegrini», en *Studi sul Settecento Romano*, 17, 2001, *Sculture romane del Settecento: La professione dello scultore*, E. DEBENEDETTI (ed.), pp. 11-35. Agradecemos a la Dra. Montagu la lectura del borrador de este trabajo, sus comentarios y sus sugerencias.

9 H. VOLLMER, ob. cit., p. 455.

10 C. D'ONFORIO, *Gli obelischi di Roma*. Roma, 1967, p. 220 y C. PIETRANGELI, *La Basilica Romana di Santa Maria Maggiore*. Florencia, 1987, p. 60; S.F. OSTROW, «Paul V, the Column of the Virgin, and the New Pax Romana». *Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 69, n. 3, Sept. 2010, pp. 352-377. La columna fue trasladada desde la Basílica de Constantino hasta la plaza del Esquilino, frente a la fachada de la Basílica de Santa María la Mayor, y sirvió como base a Carlo Maderno para diseñar el monumento mariano. La estatua de la Virgen María que coronaba la columna, siendo del mismo Berthelot, fue fundida por Domenico Ferreri.

11 Esta reja es estudiada por J. MONTAGU, ob. cit., pp. 52-54.

12 G. BAGLIONE ROMANO, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a'tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. Nápoles, 1733, ed. Roma, 1995, p. 325; P. CAPELLI, *Roma antica e moderna, o sia, Nuova descrizione di tutti gl' edificj antichi e moderni, tanto sagri, quanto profani della città di Roma: formata con l'autorità del cardinal Baronio... ed altri più*

la portada principal, un busto en bronce del Papa Clemente VIII¹³.

Asimismo, consta documentalmente su participación a partir de 1625, en la empresa artística más importante realizada en bronce que se estaba llevando a cabo en Roma, la ejecución del gran baldaquino de San Pedro del Vaticano bajo la dirección de Bernini. Su intervención está acreditada concretamente en la fundición de dos de las columnas salomónicas, una por sí solo y otra junto con Orazio Albrici, cuya decoración basada en hojas de vid enroscadas sobre el fuste había sido ya utilizada por Laurentiani, como ya se ha mencionado, en la reja de la capilla Paolina de la Basílica de Santa María la Mayor¹⁴.

Al igual que sucede con la mayor parte de los maestros fundidores del seiscientos romano, las obras conocidas y documentadas de Giacomo Laurentiani por el momento son escasas, lo que complica enormemente la realización de un estudio sobre su aportación a la escultura barroca romana realizada en metal. Sin embargo, los datos conocidos permiten extraer algunas conclusiones. En primer lugar, queda confirmada la presencia de Laurentiani entre los maestros fundidores que participaron en las grandes empresas artísticas de mecenazgo papal, en primer lugar de Pablo V y más tarde por Urbano VIII, lo que evidencia su aprecio por parte de sus clientes, alcanzando su punto álgido su participación en la fábrica del baldaquino de San Pedro.

Tal como estudió Montagu en *Roman baroque sculpture. The industry of art*, en el presente se tiende a minusvalorar la aportación de estos artistas al resultado final de las obras de arte a favor de una exaltación del genio que las firma. En el pasado esta apreciación era algo distinta, como evidencia la presencia de escultores fundidores entre los artistas cuyas vidas son recogidas por Baglione en sus *Vidas*¹⁵. El proceso creativo de una escultura fundida, requería de una relación muy estrecha entre el diseñador de la obra y el que realizaba el molde y su fundición. El papel de ambos era fundamental en el proceso de elaboración de la escultura, siendo difícil distinguir el grado de participación de uno y de otro. Es muy difícil precisar hasta qué punto el escultor-fundidor, en este caso Laurentiani, seguía el modelo ofrecido por el escultor-diseñador o que grado de libertad tenían a la hora de «interpretar» un diseño, sobre todo en la realización de detalles de repertorio ornamental como elementos vegetales, guirnalda o frutos. Sería tan solo un ejercicio de elucubración plantear el alcance de su participación en el sepulcro de la duquesa de Paliano o de

classici autori, sì antichi, che moderni: abbellita con duecento e più figure di rame, e con curiose notizie istoriche: distinta in 14 rioni... Roma, 1750, p. 433; G. MELCHIORRI, *Guida metodica di Roma e suoi contorni*. Roma, 1834, p. 168. A. MUÑOZ, «Alcuni ritratti a busto del Seicento romano». *Dedalo* III, 1923, p. 686; S. WALKER, «A pax by Guglielmo della Porta». *Metropolitan Museum Journal* n. 26, pp. 167-176; S.F. OSTROW, ob. cit., pp. 352-377.

13 G. BAGLIONE ROMANO, ob. cit., p. 59.

14 M.A. NOCCO, «Gian Lorenzo Bernini per la crociera di San Pietro; Nuovi contributi ed antiche testimonianza». *Bollettino d'Arte* n. II, Serie VII, pp. 117-140.

15 G. BAGLIONE ROMANO, ob. cit.

la decoración vegetal de las columnas del baldaquino vaticano, pero es innegable que el resultado final de estas obras, en parte, fue debido a su intervención¹⁶.

Con los datos y obras que se conocen de Laurentiani como fundidor se puede afirmar que perteneció a la generación de escultores tardomanieristas que, como Silla de Viggiu, Ambrogio Bonvicino, Nicolo Cordier o Cristoforo Stati, continuaron los esquemas de un Cinquecento, sin llegar a ofrecer, al menos aparentemente, un especial ímpetu creativo. Vivió los años de mayor esplendor de la Roma post-trentina, asistiendo de forma privilegiada al surgimiento de los primeros pintores barrocos como los Carracci o Caravaggio, o a las soluciones de Carlo Maderno para la basílica de San Pedro del Vaticano. Pero su estilo no se vio alterado por la presencia del genio arrollador de artistas como Bernini, con quien trabaja desde 1625 en los broncees del Baldaquino de San Pedro o incluso de Stefano Maderno, artista de menor talento que el anterior pero que ya había realizado su famosa Santa Cecilia cuando ambos coinciden hacia 1615 en la fábrica de Santa María la Mayor.

La contribución novedosa que va a ofrecer al panorama artístico romano es la elaboración de un corpus de dibujos en el que se recogen distintos objetos litúrgicos para ser utilizados por plateros, orfebres y otros artistas. Uno de los primeros repertorios de los que se conocen y que ha llegado hasta nuestros días.

OPERE PER ARGENTIERI ET ALTRI

Opere per argentieri et altri debe ser considerado uno de los más tempranos ejemplos de repertorios de dibujos de objetos litúrgicos que a partir del siglo XVII van a comenzar a proliferar en los ambientes artísticos¹⁷. Del mismo modo que los Carracci o Fialleti habían publicado en la primera década del siglo XVII sus cartillas de dibujo, con una clara vocación didáctica, ofreciendo todo un repertorio de rostros y figuras humanas, como ejercicio de taller pero también como compilación de tipos y posturas, Laurentiani en 1632 se anima a publicar en Roma un corpus con diez dibujos en los que ofrece modelos para ser copiados o como fuentes de inspiración para orfebres y plateros.

Hasta el momento, se tiene noticia de cuatro ejemplares del corpus de Laurentiani. El ya citado, custodiado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid; un segundo corpus que se haya en la Biblioteca Nacional de Lisboa; una tercera copia que se encuentra en la Biblioteca Real Alberto I de Bruselas, un cuarto corpus que

16 La relación entre escultores y fundidores en la Roma del Seiscientos es analizada en J. MONTAGU, ob. cit., pp. 48-75. Para un estudio acerca de la escultura en bronce del mismo tiempo vid. J. MONTAGU, «Roman bronzes around 1600». *Gold, silver and bronze. Metal sculpture of the Roman Baroque*. New Jersey, 1996, pp. 19-46.

17 D. GUILMARD, ob. cit., p. 314. V. GAZZANIGA, ob. cit., p. 225; S. JERVIS, ob. cit., p. 903.

se encuentra en la Royal Academy de Londres y el último que se encuentra en Berlín, en el Staatliche Museo¹⁸.

En los cinco casos se trata exactamente del mismo repertorio de grabados. Todos ellos se componen de un total de ocho folios, seis de ellos con un solo objeto dibujado (44x28'5cm) y dos folios con dos objetos cada uno, en las que los dibujos se encuentran colocados de forma apaisada (15x27cm). En ningún caso los folios aparecen numerados y cada biblioteca ha realizado una ordenación distinta¹⁹.

Es de destacar que la ordenación realizada por el ejemplar de Lisboa debe corresponderse con el original ya que coloca como portada el único grabado que ofrece información acerca del autor, título y la fecha de composición del repertorio *Opere per argentieri et altri di Iacomo Laurentiani* MDCXXXII y que ostenta la licencia obtenida en Roma, así como las inicales I.L.F. que se corresponderían con Iacomo Laurentiani Fecit. El texto se encuentra inserto en el centro de la base triangular que articula la figura principal, la que inaugura el corpus, con los títulos e iniciales capitulares.

Analizando esta portada y los pocos datos escritos que en ella ofrece, se observa que el autor, en lugar de dirigirse a los artistas *argentieri et altri* en latín, idioma habitual para la transmisión de conocimientos entre los *doctus artifex*, utiliza el italiano, lengua menos culta, pero de mayor uso entre los artistas conforme avanzaba el siglo XVII. Teniendo en cuenta que no se trata de un largo tratado, donde el texto podía quedar inaccesible a los grupos de artistas más cercanos a la formación de taller que a la formación de academia, sino de un repertorio de grabados, quizás, indique el nivel en la formación del propio autor, así como del grupo de artistas al que podría ir dirigido este repertorio.

Asimismo, se echa en falta en esta primera página la dedicatoria a un señor o mecenas, práctica habitual en esta época, por medio de la cual los artistas agradecían públicamente la protección de un bienhechor que solía sufragar el pago de obras, pero también de este tipo de repertorios o, incluso, de tratados. Este dato y

18 El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Lisboa tiene la signatura E.A.65A y se encuentra unido en el mismo volumen a *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri, intagliatori, ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno* de Filippo Passarini, de 1698; el de la Biblioteca Real Alberto I de Bruselas, citado en S. JERVIS, ob. cit., pp. 893-903, tiene la signatura VB 5.335 C y está incluido en el mismo volumen que otros treinta y tres corpus y repertorios de grabados ornamentales de otros artistas, en su mayoría para arquitecturas; el de la Royal Academy de Londres tiene la signatura 03/2696; el quinto ejemplar se encuentra en la Kunstbibliothek del Staatliche Museen de Berlín, con la signatura OS 1134. También se le ha atribuido, por parte del Victoria and Albert Museum, el dibujo de un cáliz con las tres virtudes: Victoria and Albert Museum, E.805-1945.

19 En el presente trabajo se ofrecen los dibujos ordenados tal como sugiere el ejemplar de Lisboa, comenzando con la página que, al llevar los datos del título, autor, fecha y ciudad, se debe considerar como la portada, continuando con la sucesión de ostensorios en primer lugar, de cálices en segundo lugar y finalizando con la lámpara, ya que parece que sigue un orden más lógico que los de las bibliotecas de Madrid, Londres o Bruselas.

el hecho de que las obras de fundición conocidas por Laurentiani fueran encargos de diferentes patronos, parece indicar que el artista no se sentía en deuda con un mecenas o patrono que financiase su obra, sino que trabajaba por cuenta propia, aceptando encargos de distintos clientes.

Por otra parte, el repertorio grabado por Laurentiani sorprende, como es bien evidente, ya en el propio epígrafe bajo en el que se editó: *Opere per argentieri et altri*. Se trata, por tanto, como queda definido en ese sencillo encabezamiento, de una serie de obras, invenciones o pensamientos, de carácter eminentemente pragmático y destinados un público concreto, los maestros plateros y demás artífices, englobados bajo la consideración «de otros», vinculados directamente a la producción y elaboración de trabajos de carácter eminentemente suntuario. En realidad, tal intencionalidad no tiene nada de excepcional si se tiene en cuenta el ambiente y la cronología en la que se enmarca esta edición, ajena a todo interés teórico o especulativo, y que no es otro que ese gigantesco taller, de febril actividad, que es la Roma del primer tercio del siglo XVII. Además, la doctrina que parece sustentar la publicación encaja en el contexto artístico, gestado y vigente desde la segunda mitad del Quinientos en Italia, y que tenía como finalidad la promoción y difusión, auspiciada especialmente por la aristocracia papal, entre las cortes europeas del gusto y la formulaciones italianas, más concretamente romanas, en el arte mueble destinado a la liturgia como símbolo de autoridad, prestigio y sumisión al modelo único que representaba el rito romano, entendido a partir de la Contrarreforma como el único válido y autorizado²⁰. Ciertamente, esta publicación de Laurentiani, fechada en 1632, comparte, casi se podría afirmar que es heredera, el espíritu que alentó trabajos anteriores similares, recogidos en el hoy ya por fin conocido y publicado *Códice Resta* de la Biblioteca Comunale de Palermo, patrocinados por la corte del papa Pablo III, ideados por los talleres más activos en la Roma de esa época, tal como revelan los nombres que hay tras esos diseños y que no son otros sino los de Giulio Romano, Perin del Vaga o Francesco Salviati²¹, fundamentales, gracias a la edición grabada de los muchos dibujos que integran esa recopilación, para la

20 Esta cuestión, y el interés por promover la supremacía de lo romano a través del diseño, ha sido recientemente abordada por S. PROSPERI VALENTI RODINÓ, «Disegni cinquecenteschi per oreficerie ed arredi: ipotesi per una <officina estense>». *Studi di Memofonte* n. 5, 2010, pp. 15-22. La significación de la unificación litúrgica introducida tras el Concilio de Trento y su materialización visual mediante la renovación de los objetos suntuarios destinados al culto ya fue puesta de relieve, en el ejemplo español y en relación con los ornamentos textiles, en el trabajo de M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp. 25-40. Para el caso de la platería, y también en el contexto hispánico, resulta ya fundamental el trabajo de J. RIVAS CARMONA, «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias». *Estudios de Platería. San Eloy* 2003. Murcia, 2003, pp. 515-536. Por supuesto, no hay que olvidar la visión del conjunto que realiza J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción», en M.A. CASTILLO (ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Madrid, 2001, pp. 149-168.

21 S. PROSPERI VALENTI RODINÓ, *Il disegni del Codice Resta di Palermo*. Milán, 2006.

amplia circulación de los modelos de la orfebrería italiana del Renacimiento y el Manierismo por toda Europa. Tampoco se deben obviar otros repertorios, específicos también de platería, como el de G. B. Costantini, *Libro di disegni*, fechado tan sólo unos años antes del de Laurentiani, concretamente en 1622²². Sin embargo, lo que llama poderosamente la atención de la tirada, de la que se hace responsable este notable bronceador y colaborador de Bernini, es el protagonismo en exclusiva del objeto litúrgico. A diferencia de los repertorios antecedentes aquí no hay lugar para las piezas civiles o, al menos, los diseños grabados, como es obvio, responden a tipologías, las más comunes, que son imprescindibles en el ajuar de un típico templo católico de la Contrarreforma. De hecho, se podría suponer, y por qué rechazar tal finalidad, que el autor de estos diseños tiene como pensamiento el acudir, bajo una integración ideológica representada en el esplendor y la coherencia de los modelos que ofrece, al auxilio de esos orfebres y plateros que, en esos momentos y dada la intensa demanda eclesiástica y litúrgica, tienen que formular, de una manera precisa y lo más eficaz posible, la brillantez del culto promovido por Trento. Es por ello, que el carácter de ejemplo y modelo, de auténtica herramienta, que encierran estos grabados y, con toda seguridad, la meta que impulsó su reproducción tipográfica, no puede desvincularse, en ningún momento, del deseo de amparar una nueva imagen religiosa, los nuevos valores culturales y devocionales, esa nueva idea del decoro, auspiciada por el Santo Concilio²³. Efectivamente, los patrones de la propuesta, bajo un lenguaje romanista, se ajustan a las tipologías de objetos destinados al misterio eucarístico que tiene como epicentro la capilla mayor²⁴. Como tal hay que entender las custodias y los cálices, las lámparas, y, por último, y así también se pueden entender los modelos que responden a la categoría de ostensorio, a la promoción y exaltación de la piedad de las masas en la configuración de característico relicario barroco, es decir abierto y portátil, en todo similar a las custodias destinadas para las exposiciones y bendiciones del Santísimo²⁵. La pretensión, por tanto, de que estos grabados se convirtieran en válidos transmisores de las ideas tridentinas, eficientes y eficaces espejos del verdadero y triunfal credo y en testimonios visibles, con

22 A.M. PEDROCCHI, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo. Repertori dell'Arte del Lazio-2* (direzione scientifica di R. VODRET). Roma, 2010, p. 29.

23 Los artífices de Roma no pudieron ser ajenos a las ideas y los valores defendidos por la Contrarreforma y que se hacían públicas, en especial lo relativo a la nueva expresión del templo, a través de escritos como los de San Carlos Borromeo, destinados a facilitar la aplicación material de la doctrina gestada en Trento. Esta cuestión cuenta con un trabajo fundamental como es el de B. REYES CORIA en la introducción y notas a la traducción de San Carlos BORROMEO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México, 1985.

24 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. III, 1991, pp. 43-60.

25 La notoriedad de la custodia portátil a partir de Trento recibió un profundo análisis por parte de M.C. HEREDIA MORENO, «De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles». *Estudios de Platería. San Eloy* 2002. Murcia, 2002, pp. 165-181.

alcance universal, no debe ser desestimada. La estética renovada que la capital de la fe, la ciudad de Roma, iba adquiriendo bajo la impronta de un nuevo lenguaje, parece quedar de sobra corroborada en estos dibujos y, mucho más, si se tiene en cuenta que el responsable de los mismos detentaba un destacado protagonismo en las espectaculares iniciativas artísticas promocionadas y alentadas por el papado y la corte pontificia.

Ese sentido triunfal y vitalista, de auténtica renovación de la platería litúrgica, se confirma en la apariencia grandilocuente, redundante en formas complejas y muy ornamentadas, con especial acentuación de lo plástico y lo escultórico, que adoptan estos diseños dados a la imprenta. En ellos se intuye ya, a pesar de sus evidentes deudas con el vocabulario del manierismo decorativo, formulaciones propias de lo barroco, de gran aparatosidad, con intensos contrastes y líneas y movimientos audaces, sin olvidar la vehemencia de lo decorativo y su poética teatral y artificiosa²⁶.

LA «INVENCION»: EL ÁNGEL PORTANTE

Con toda seguridad, la elocuencia y significación del repertorio para el desarrollo posterior del arte de la platería occidental, en especial la desplegada en el mundo católico, podría quedar resumida en el grabado que configura la portada de este corpus, el conocido, más por citado que por reproducido y estudiado, ostensorio con figura en el astil²⁷, construido a partir de una figura tenante de ángel mancebo, a manera de glorioso atlante, que sostiene la ornamentada caja o viril destinada a hospedar el cuerpo santo o reliquia. Su relevancia y persistencia en el desarrollo de la platería barroca, incluso en la de épocas posteriores, reclaman la oportunidad de señalar algunas de sus más llamativas consecuencias, aún en detrimento, por razones de espacio, de un análisis más exhaustivo del resto de las figuras que integran el corpus, cuyo pormenorizado estudio verá pronto su publicación. Posiblemente sea ese modelo, el que preside el frontis, en su uso como ostensorio portátil, el más emblemático y representativo de todas las variantes acometidas durante el periodo

26 *Disegni decorativi del barocco romano* (Catalogo di G. FUSCONI). Roma, 1986. Una de las mejores y más completas visiones del complejo panorama, bajo un tratamiento de conjunto, de las artes decorativas de la Roma barroca es la de A. GONZALEZ PALACIOS, *Arredi e ornamento alla Corte di Roma 1560-1795*. Roma, 2004.

27 A pesar de la importancia y abundancia de este modelo de ostensorio, apenas hay trabajos monográficos sobre el mismo. En ese sentido, cabe destacar las valiosas aportaciones realizadas por la profesora M.C. HEREDIA MORENO, «Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura». *Cuadernos de arte e iconografía* t. IV-7, 1991, pp. 321-330 y «La proyección del Giraldirlo en el Virreinato de Nueva España a través del platero sevillano Francisco de Peña Roja». *Laboratorio de Arte* 12, 1999, pp. 269-278. Igualmente, no hay que olvidar el importante estudio, fundamental para poder entender el verdadero alcance de esta modalidad de custodia, de M.C. DE LA PEÑA VELASCO, «Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 403-425.

barroco. Y ofrecerá espectaculares logros por su energía y condición simbólica, de brillante porvenir en muy distintas áreas territoriales, y el que mejor se adaptó para la consecución de la retórica persuasión de lo trascendente, expuesta en el misterio eucarístico, lo que, incluso, justificaría su vigencia más allá de los límites cronológicos del Barroco, como bien ejemplifica su reiteración y uso bajo el dominio de la estética académica y neoclásica. Su carácter escenográfico y teatral, los valores místéricos que conllevaba amén de la materialización de la idea de prodigio y de lo maravilloso que se encarnan en su concepción ingeniosa, etérea y triunfante, lo convirtieron en el más idóneo para consumir, mediante su protagonismo en el altar, los grandes programas ornamentales y decorativos destinados a configurar los alardes más irracionales para exaltar la devoción a Cristo Sacramentado.

Con este diseño, Laurentiani otorga carta de naturaleza, partiendo de un pequeño recurso formal de tradición clásica imaginado y difundido por los responsables de la bella manera, caso del «Estudio para una copa» salido de la mano de Salviati e inserto en el ya citado *Códice Resta*²⁸. Una estructura fundamentada en un soporte ordenado en base a una figura angélica monumental, que a partir de ahora va tener una autonomía y una evolución propia e inconfundible, llegando incluso, con el tiempo, a convertirse en seña de identidad de algunas escuelas de platería, caso de la siciliana, la murciana, la salmantina o la hispanoamericana, ramas de un mismo tronco común que tiene su raíz, su punto de arranque, en la inspiración o copia de esta invención de origen romano.

La trascendencia del modelo, su popularidad y difusión, no tardó en hacerse presente en los ajuares de las iglesias de Roma, casi se podría decir que su impacto fue inmediato, lo que, nuevamente, confirmaría la notable repercusión que tuvo el primero de los grabados de este corpus, acrecentando con ello la fama y el reconocimiento público de su artífice. En efecto, a instancias del cardenal Gregorio Naro, fallecido en 1634, un desconocido platero, natural de Augsburgo pero afincado en Roma, materializaba el pensamiento de Laurentiani en el ostensorio portátil que debía culminar la empresa decorativa que la familia de dicho eclesiástico había llevado a cabo en la capilla de su propiedad, puesta bajo la advocación de San Juan Bautista y reservada para acoger la tumba cardenalicia, ubicada en la iglesia de Santa María Sopra Minerva²⁹. A ésta siguieron, también por mano de plateros alemanes, concretamente de Bartolomé Kock, otras, en todo similares, caso de la conservada, con el registro n. 3877, en el Museo diocesano de Trento o la de la iglesia de Santa Ana de esa ciudad del norte de Italia. Es curioso que, todavía en la actualidad, dichas obras

28 <http://www.grafica.beniculturali.it/Codice%20Resta/709-1.htm> (consultada en 15-05-2012).

29 A.M. PEDROCCHI, ob. cit., pp. 55-56. La transcripción, casi exacta, de la portada que abre el repertorio, observada en la custodia Naro, que suma además en su viril la idea presente en el remate circular de otro de los ostensorios de Laurentiani, permite datar con exactitud la realización de esta obra. Así, su hechura debió acometerse entre 1632, fecha de la publicación de los grabados, y 1634, año de la muerte del mecenas, el cardenal Gregorio Naro.

se tienen como de factura napolitana, seguramente por la temprana acogida que los maestros del sur de Italia dieron a las novedades que transmitían esos grabados de origen romano, de tal manera que se llegó a una identificación plena, una especie de marca de la casa, entre el ostensorio napolitano o siciliano y el modelo de estructura portante con la escultura de un ángel como astil. Buena prueba de ello es la custodia del cardenal Portocarrero que guarda el Museo de Santa Cruz de Toledo, procedente de la iglesia de Santo Tomé de dicha ciudad castellana. Realizada en Palermo, entre 1678-1679, como publicara el profesor Cruz Valdovinos³⁰, y atribuida al orfebre Giacomo Amato³¹. Se trata de una de los más tempranos testimonios, junto con el dibujo de Pietro D'Aquila, conservado en las colecciones de la Galería Regional de Sicilia del palacio Abatellis, del éxito alcanzado por el dibujo de Laurentiani. Una celebridad que se confirmaría en el ámbito siciliano, una vez más, con el relicario de los Santos Pedro y Pablo del tesoro de la capilla palatina³².

A lo largo del Seiscentos, y bajo diferentes variantes, la notoriedad del diseño con el ángel portante, en su uso para la tipología de ostensorio, se advierte en los más dispares focos de la platería europea internacional. Si bien es cierto que las obras más espectaculares no son ajenas ya a la reinterpretación, plenamente barroca y bajo criterios berninescos, que se había consolidado con la famosa y espectacular custodia de la basílica de San Juan y San Pablo de Roma³³. La potencia de los diseños de Bernini y de los de su entorno generaron una puesta al día de las formas procedentes de la tradición manierista y sería esa visión renovada la que se trasladaría a la particular configuración, ya perfectamente definida y asentada, del sol sostenido por figura³⁴. En ese contexto se debe contemplar uno de los más brillantes testimonios de la divulgación de este modelo en la platería francesa, la custodia que Luis XIV regalara en 1672 a doña María de Molina, azafata de la infanta María Teresa, ya por entonces reina de Francia, y que tuvo como destino final, hasta su lamentable des-

30 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España 1300-1700*, Madrid, 1997, pp. 246-247. Curiosamente, en la ficha catalográfica de esta obra, debido seguramente a un error en la impresión, figura nombrado Laurentiani bajo el mote de Antonio y la fecha de la edición de los grabado como la de 1633.

31 *Corpus, historia de una presencia* (Catálogo de la exposición celebrada en la Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo). Toledo, 2003, pp. 162-163.

32 M.C. DI NATALE, *Ori e argenti di Sicilia*. Milano, 1989, pp. 245-246.

33 El ostensorio de la iglesia de San Carlos y Santa Catalina, obra del reputado orfebre florentino asentado en Roma, Pier Francesco Gallestruzzi, se atiene, en la configuración de la escultura y en la base sobre la que ésta se eleva a los dictados que marca el grabado. La cronología de esta obra debe encuadrarse, en ese sentido, entre la fecha de publicación del repertorio y la de la muerte del artífice, 1639. Este ostensorio cuenta con una amplia bibliografía y fue dado a conocer, por vez primera, por S. FORNARI, *Gli argenti romani*. Roma, 1968.

34 Aun así, todavía a mediados del siglo XVIII los más modestos talleres de platería romana debieron seguir contando con el grabado de Laurentiani. Una réplica exacta de la escultura angélica figura en el humilde ostensorio que, en 1759, el arcipreste de la iglesia parroquial San Pedro y San Pablo de la pequeña localidad de Haute-Corse, en la isla de Córcega, regalara a dicho templo.

aparición durante los sucesos de la Guerra Civil, la Colegiata de Santa María de los Reales Alcázares de la ciudad de Úbeda. La preferencia que los monarcas franceses mostraron por este especialísimo diseño, a la hora de hacer visible su generosidad pública y su devoción a la Eucaristía, parece reafirmarse con el ostensorio ofrecido por Luis XVIII a la catedral de Notre-Dame de París para conmemorar el bautismo de su sobrino-nieto, Enrique de Artois, duque de Burdeos, acaecido en 1820³⁵. Todo lleva a pensar que ese concepto triunfalista que se resumía en el diseño gozó, de inmediato, de gran prestigio, vinculándose, por su suntuoso aparato y complejidad técnica, a la idea de lo áulico y lo portentoso y sintetizando, por tanto, en su vocabulario y organización la narrativa de la gloria divina y humana.

Tampoco el solar hispánico y sus maestros plateros fueron ajenos a esa nueva realidad formal que llegaba con obras procedentes de fuera, fruto de regalos o donaciones, o por el gusto impuesto por los muchos plateros de origen italiano asentados en España³⁶. Y así, junto con ejemplos llegados de tierras napolitanas que fueron fortaleciendo el gusto y la moda por la figura angélica³⁷, como sucedió con la también desaparecida custodia de la parroquia de San Lorenzo de Huesca, fechada en 1733³⁸, algunos artistas españoles tomaron partido, con gran audacia y clara demostración de su valía intelectual y artística, por emular los patrones italianos. Y en ese contexto de renovación para la platería española que es la España de Felipe V, de convulsiones, desconciertos y decididas apuestas³⁹, el escultor Francisco Salzillo escoge, en 1737⁴⁰, la idea de Laurentiani y lo berninesco⁴¹, para su proyecto del ostensorio que debía protagonizar la apoteosis eucarística, también responsa-

35 L. LE ROUZIE, *Le Trèsor de Notre Dame de Paris*. París, 1951.

36 F.A. MARTÍN, «Plateros italianos en España». *Estudios de Platería*. San Eloy 2003. Murcia, 2003, pp. 329-344.

37 C. DE LA PEÑA VELASCO, ob. cit., p. 414.

38 D. IGUACÉN BORAU, *La basílica de San Lorenzo de Huesca*. Huesca, 1969. La custodia de San Lorenzo fue remitida desde Nápoles por don Diego Vicencio Vidani, uno de los miembros más destacados del círculo lastanusino (Proyecto Lastanosa, Instituto de Estudios Altoaragoneses, <http://www.lastanosa.com/>. Consultada 17-05-2012).

39 El mejor panorama sobre las sustanciales transformaciones que tienen lugar en la platería española a partir del reinado del primer Borbón, lo sigue proporcionando el ya clásico estudio de F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987. De este mismo autor, «La platería al servicio del lujo de la corte de Felipe V», en D. RODRÍGUEZ RUIZ (direc.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, retrato y escena del rey*. Madrid, 2000, pp. 162-171. También es necesario destacar para este contexto la aportación de L. ARBETETA MIRA, «Platería y joyería en la corte de Felipe V. La influencia francesa». *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid, 2003, pp. 353-372.

40 J. SÁNCHEZ MORENO, *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia, 1983, p. 87.

41 Sobre el peso de la tradición berninesca en el arte español es más que obligada la cita del ya clásico trabajo de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «La huella de Bernini en España», en H. HISBBARD, *Bernini*. Madrid, 1982. Para la comprensión de la figura de Salzillo y su genio creador en la España y la Europa de su tiempo resulta fundamental la última y más acertada visión que sobre la figura del maestro murciano ha publicado C. BELDA NAVARRO, *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia, 2001.

bilidad del escultor murciano⁴², desplegada en el presbiterio de la parroquia de San Miguel de Murcia. Pudiendo ser estimada dicha obra, cuya manufactura corrió a cargo de Ximénez de Cisneros, como una de las más precoces apuestas de la platería española, anclada todavía en esas fechas en un excesivo conservadurismo, por modernizar la tipología del ostensorio portátil a partir de los criterios internacionales vigentes entonces⁴³. Bien es cierto, que el hecho de que el diseño corriera a cargo de un escultor y no de un maestro platero justificaría sobradamente la más que acertada elección⁴⁴. No obstante, no hay que olvidar que los artífices asentados en los virreinos de ultramar⁴⁵, en especial los de Nueva España, ya habían optado, décadas atrás, por trasladar literalmente a sus custodias esa preferencia por lo escultórico, representada en los astiles de figuras aladas⁴⁶. La creatividad novohispana dio cabida a la incorporación de más variantes iconográficas, introduciendo al igual que en la platería siciliana⁴⁷, imágenes de los santos más populares⁴⁸, también la de la Virgen, aunque con la salvedad de que el viril ya no es sustentado por unos brazos elevados sino que apoya directamente sobre la cabeza, rasgo éste último que

42 C. DE LA PEÑA VELASCO, «Salzillo y la condición escenográfica del retablo». *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia, 2007, pp. 317-333.

43 M. PÉREZ SÁNCHEZ, «...todo a moda y primor». *Salzillo...* ob. cit., pp. 314-315.

44 C. DE LA PEÑA VELASCO, «Algunas reflexiones sobre el valor...» ob. cit., p. 407. En la elección del modelo también pudo influir el ambiente artístico que experimentaba el sureste español durante esa primera mitad del siglo XVIII. Por lo que respecta a la platería, no se debe olvidar la presencia de un numeroso grupo de maestros de ascendencia italiana, concretamente palermitana, que trabajan para los más importantes templos y familias del obispado de Cartagena y de la Gobernación de Orihuela (M. PÉREZ SÁNCHEZ, «...todo a moda...» ob. cit., p. 315. También ayudaría a crear ese ambiente proclive a emular la platería italiana la constante llegada de objetos suntuarios procedentes de la capital pontificia con los que el cardenal Belluga engrandeció muchos ajuares de su antigua diócesis. Esa generosidad, casi un mecenazgo, destinada a poner al día las sacristías diocesanas, bajo la premisa del mayor cumplimiento de la normativa contrarreformista ha sido analizada por M. PÉREZ SÁNCHEZ, «El culto regenerado». *Luis Belluga y Moncada. La dignidad de la púrpura*. Murcia, 2006, pp. 49-69.

45 M.J. SANZ SERRANO, «Características diferenciadas de la plata labrada en el Barroco iberoamericano». *Barroco iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla, 2001, pp. 186-199.

46 Este modelo de ostensorio con el ángel en el astil también llegó, aunque en fechas muy tardías, a los territorios católicos americanos de tradición francesa. En 1857, la iglesia de San Alfonso de Nueva Orleans se hacía con un ejemplar de tales características que fue encargado al orfebre parisino, Jean Alexandre Chertier (1825-1890). Dicha pieza salió en subasta en 16 de noviembre de 2011, organizada por Sotheby's en Nueva York. Su precio estimado fue de 80.000 dólares ([http://www.paulfrasercollectibles.com/News/UNIQUE-ITEMS/Sotheby's-New-Orleans-altarpiece-purchased-for-\\$5,000-could-bring-\\$80,000/8722.page](http://www.paulfrasercollectibles.com/News/UNIQUE-ITEMS/Sotheby's-New-Orleans-altarpiece-purchased-for-$5,000-could-bring-$80,000/8722.page)). Consultada en 18-05-2012.

47 Una actualizada revisión de la evolución del ostensorio barroco en los territorios de Sicilia la proporciona *Argenti e cultura rocò nella Sicilia centro-occidentale* (a cura di S. GRASSO y M. A. GIULIANO). Palermo, 2008.

48 Es muy posible que uno de los episodios más prematuros de la sustitución del ángel por la imagen de un santo se encuentre en el ostensorio, fechado a finales del siglo XVII, de la basílica de San Antonio en Padua. En este caso, como es obvio, la iconografía que sustenta el viril responde a la representación del propio santo franciscano, titular del templo.

también se advierte en muchas y conocidas obras de los plateros de Sicilia y del sur de Italia. En Murcia, por ejemplo, la presencia de un ostensorio de esa naturaleza se documenta en 1710, con la custodia remitida desde México por don Francico Algarra para la parroquia de San Juan Bautista y que, al igual que otras similares, ofrecía su viril sostenido por la devota representación escultórica de San Francisco de Asís⁴⁹. Como tantos otros casos de común origen mexicano, dados a conocer por la profesora Heredia Moreno, este tipo de ostensorio bien pudiera tener su fuente en la difusión y circulación por los territorios de la América hispana de los grabados de Laurentiani. Transmisión a la que pudieron estar muy vinculadas las órdenes religiosas, aunque en el germen de la divulgación del diseño bien pudieron tenerse en cuenta las sugerencias jesuitas⁵⁰, pues muchos miembros de dicha orden, habrían admirado y venerado en la casa madre de Roma, en la Iglesia del Gesù, el pequeño relicario de San Ignacio⁵¹, cuya sencilla caja levanta un ángel en todo similar al que figura en el frontispicio que abre el repertorio de grabados firmado por Giacomo Laurentiani.

En definitiva, el corpus *Opere per Argentieri et altri* abre otra vía, cada vez más sugerente, a la hora de abordar el alcance de la divulgación de los grandes modelos del Seiscientos romano, el gran siglo del Barroco, y su consolidación en la cultura visual europea y de ultramar. El rumbo de la platería, tal como señala la investigadora López-Yarto⁵², no puede entenderse sin la acogida de esas novedades que, a través de la stampa y el grabado, facilitaron la recepción de las innovaciones que se gestaban en los grandes centros artísticos, orientaron el gusto hacia las formas estéticas más sólidas y consolidadas y evitaron, en muchos casos, la reiteración de dialécticas formales desfasadas.

49 «Una custodia de plata sobredorada toda ella con todo el apostolado al pie y un San Francisco que sobre su cabeza mantiene la custodia la que tiene de peso doscientas onzas poco mas o menos, que la embio de Yndias don Francisco Algarra en el año de 1710» A.P.S.J.B.M. (Archivo Parroquial de San Juan Bautista de Murcia), *Libro del Ynventario de las alajas y bestuarios de la parroquial de San Juan de Murcia*. s.f. Curiosamente, el ostensorio que décadas después, en 1783, regaló el conde de Floridablanca para esa misma parroquia, donde su padre desempeñaba el oficio de capellán de coro y que había de acoger, en la capilla de la Sagrada Familia, el panteón familiar, también respondía a una hechura de ostensorio con figura en el astil, asumiendo en este caso la estructura la imagen de San Juan Bautista. Ninguna de esas obras se conserva en la actualidad al desaparecer durante el tiempo de la Guerra Civil.

50 La presencia del repertorio de Laurentiani en las bibliotecas jesuíticas, con finalidad educativa e instrumental, no debería descartarse. El ejemplar conservado en la Real Biblioteca de Bruselas procede de la casa que dicha orden tenía en la ciudad de Malinas (S. JERVIS, ob. cit., p. 903).

51 A.M. PEDROCCHI, ob. cit., p. 56.

52 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, «Las fuentes de los plateros: los grabados», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 435-456.

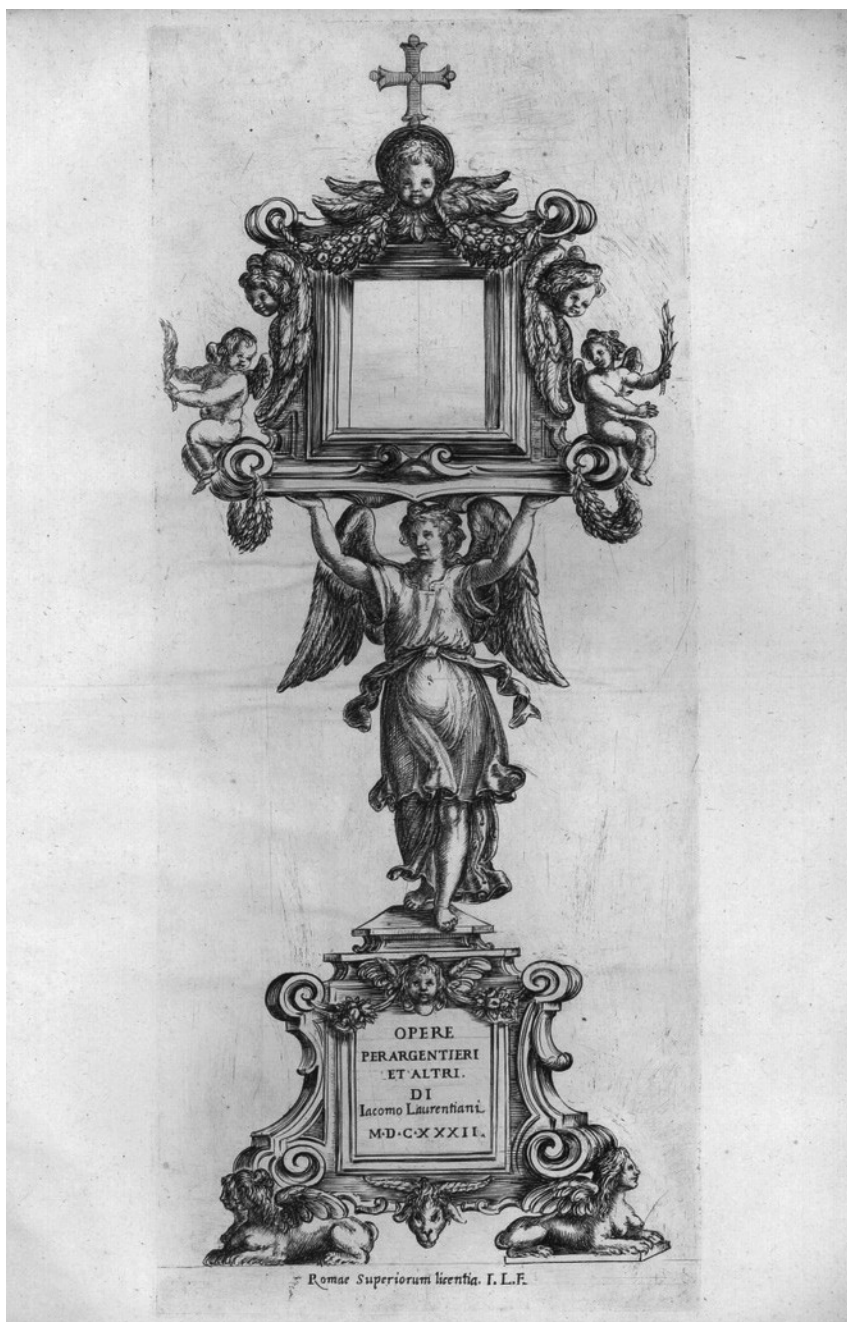


LÁMINA 1

*LÁMINA 2**LÁMINA 3**LÁMINA 4*

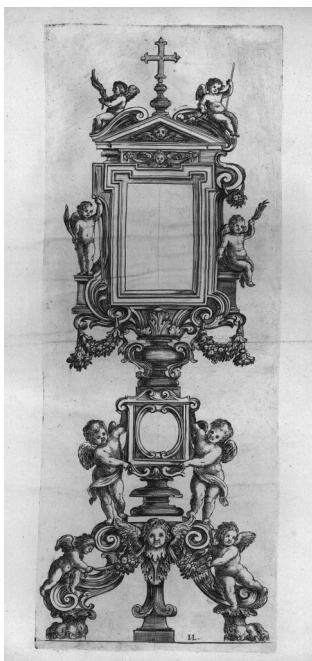


LÁMINA 5

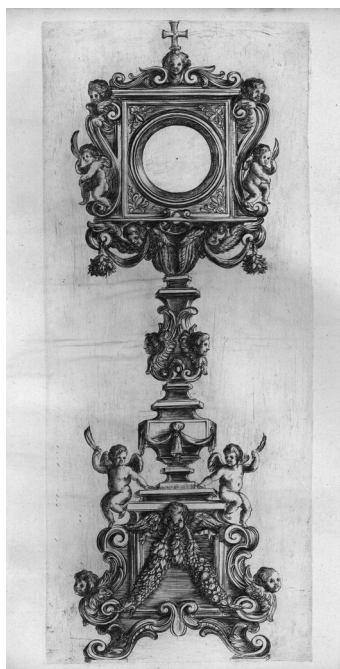


LÁMINA 6

*LÁMINA 7**LÁMINA 8*

Argenti e gioielli del Settecento nell'area madonita

SALVATORE ANSELMO

Università di Palermo

Maria Accascina, nota storica dell'arte e pioniera di diversi studi in Sicilia, aveva notato, frequentando assiduamente i centri delle Madonie, come in quell'area si conservi uno straordinario patrimonio d'arte¹. Quest'ultimo, allora quasi del tutto inesplorato, è custodito in Chiese Madri, palazzi nobiliari, chiese chiuse al culto oppure apparentemente modeste ma «contenitori» di interessanti oggetti d'arte. Affascinata com'era da questi paeselli, ma soprattutto stimata dagli abitanti del luogo tanto da essere chiamata la «signorina» Accascina, la studiosa decise di organizzare, nel lontano 1937, la *Mostra d'arte Sacra delle Madonie* presso il convento dei padri Riformati di Petralia Sottana. La mostra raccoglieva tele, sculture lignee, argenti, ori, stoffe e ceramiche, tutti databili tra il XIV e il XIX secolo e provenienti dai paesi limitrofi. Non riuscì, purtroppo, a realizzare il catalogo che oggi sarebbe stato uno strumento fondamentale, ma per fortuna ci rimane il suo articolo pubblicato in *Bollettino d'Arte* e qualche altro breve scritto nella rivista «Giglio di Roccia» e nel quotidiano «Giornale di Sicilia»². Alla mostra erano esposti gioielli ma soprattutto

1 Per la figura e l'opera di Maria Accascina cfr. M.C. DI NATALE (a cura di), *Storia, critica e tutela dell'opera d'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale. Atti del convegno Internazionale di studi in onore di Maria Accascina*. Caltanissetta, 2007 e *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in onore di Maria Accascina*. Palermo, 1985. Le fotografie nn. 1 e 2 del presente contributo sono di Vincenzo Anselmo che ringrazio.

2 Per la bibliografia della mostra cfr. M.C. DI NATALE, «Maria Accascina storica dell'arte: il metodo, i risultati» e M. VITELLA, «Il contributo di Maria Accascina alla riscoperta della produzione d'arte decorativa in Sicilia», in *Storia, critica...* ob. cit., pp. 27-50, 147-154; S. ANSELMO, «Suppellettili liturgiche in argento tra culto, documenti e committenza», in S. ANSELMO, R.F. MARGIOTTA, *I*

spettacolari suppellettili liturgiche tra cui il reliquiario del XVI-XVII secolo in argento e cristallo di rocca proveniente da casa Carpinello, con lo stemma nobiliare degli Oddo-Sponselli i quali lo dovettero commissionare per la loro cappella dedicata al Santissimo Crocifisso nella Chiesa Madre di Polizzi Generosa³. Tra le opere provenienti dalle collezioni private si ricordano anche i gioielli di casa Carapezza e Pucci di Petralia Sottana. Da questo ultimo centro madonita, che ha prestato per l'occasione diverse e interessanti suppellettili liturgiche custodite nelle chiese e dalle confraternite, proveniva, come è stato dubitativamente ipotizzato⁴, la corona di rosario che tuttora si trova nel gruppo raffigurante la Madonna del Rosario, in marmo alabastrino, realizzato da maestranze trapanesi nella seconda metà del XVII secolo, *post* 1671, della Chiesa Madre di Petralia Sottana⁵. La corona in granati, terminante con due pendenti uno in filigrana e l'altro ovale privo della decorazione centrale a smalto, è stata probabilmente realizzata da un orafo siciliano tra la fine del XVII secolo e gli inizi del XVIII. L'opera ricorda i quattro analoghi manufatti conservati in collezioni private di Palermo e Roma⁶. All'inizio del Settecento sono, infatti, diffuse le corone di rosario in granati con elementi in filigrana d'argento e medaglioni in smalto dipinto su rame⁷. Nel Tesoro di Sant'Anna custodito nel castello dei Ventimiglia a Castelbuono, di recente meglio indagato, si trova infatti una corona di rosario con granati che si alternano a grani di filigrana d'argento. Il monile, terminante con un pendente devozionale raffigurante la Madonna del Buon Consiglio con il Bambino, è stato riferito ad orafo siciliano della seconda

Tesori delle chiese di Gratteri, presentazione di S. Scileppi, introduzione di V. Abbate e premessa di M.C. Di Natale. «Quaderni della Cattedra di Museologia e Storia del Collezionismo», collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 2. Caltanissetta, 2005, note nn. 1-3 a p. 30; S. ANSELMO Polizzi. *Tesori di una Città Demaniale*, premessa di F. Sgalambro, introduzione di V. Abbate e presentazione di M.C. Di Natale. «Quaderni della Cattedra di Museologia e Storia del Collezionismo» n. 4. Caltanissetta, 2006, p. 13 e note nn. 1 e 3 a p. 45. Per gli articoli dell'Accascina inerenti la mostra e pubblicati nel Giornale di Sicilia, precisamente quelli del 12 ottobre 1935, 23 luglio, 12 agosto e 1 ottobre 1937, si veda M.C. DI NATALE (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937. Cultura tra critica e cronache*. Caltanissetta, 2006, pp. 212-225, 371-375. Per gli scritti della studiosa in Giglio di Rocca cfr. S. ANSELMO, «Gli scritti di Maria Accascina in Giglio di Rocca. Rassegna mensile della vita e degli interessi di Petralia Sottana», in *Storia, critica...* ob. cit., pp. 509-514.

3 Vedilo riprodotto in M. ACCASCINA, «Ori, stoffe e ricami nei paesi delle Madonie». *Bollettino d'Arte* XXI, n. 7, gennaio 1938, p. 309. Si veda pure V. ABBATE, *Inventario polizzano. Arte e società in un centro demaniale del Cinquecento*. Palermo, 1992, p. 26, nota n. 86.

4 Cfr. S. ANSELMO, «Gioielli del XVIII e XIX secolo nell'area madonita», in A. RIGOLI, A. AMITRANO (a cura di), *Il prezioso dei gioielli* Χρυσός Και Ἀδάμας. Catalogo della Mostra. Milano, 2006, p. 129 con precedente bibliografia.

5 Cfr. S. ANSELMO, «Lo scolpire in tenero e piccolo nella Chiesa Madre di Petralia Sottana», in F. ABBATE (a cura di), *Interventi sulla «questione meridionale» Saggi di storia dell'arte*. Roma, 2005, pp. 131-132.

6 Cfr. M.C. DI NATALE, scheda I,43, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti in Sicilia*. Catalogo della Mostra. Milano, 1989, pp. 106-107.

7 Cfr. M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*. Palermo, 2000, II edizione Palermo, 2008, pp. 210-211.

metà del XVIII secolo⁸. Interessanti e più antiche corone di rosario, realizzate con i più vari materiali, dal corallo all'ambra e al cristallo di rocca, si trovano citati in alcuni documenti che descrivono le opere dei Tesori delle chiese di Gratteri, Geraci Siculo, Pollina e Polizzi Generosa⁹. In questo ultimo centro si custodisce, ad ornamento del busto reliquiario di San Gandolfo, la corona di rosario della fine del XVII-inizi del secolo successivo realizzata in ambra la quale, come scrive Maria Concetta Di Natale, si adatta a pieno alla misteriosa incarnazione del Cristo e alla sua dolorosa esperienza terrena¹⁰. La resina è inoltre legata alla simetite, l'ambra dei fiumi Simeto e Salso (o Imera) con cui peraltro l'opera in esame è stata realizzata, la cui lavorazione artistica in Sicilia è attestata dal XV secolo¹¹. La lunga corona di Polizzi è composta da ottantasei grandi grani in ambra, come quella del XVIII secolo appartenente alla collezione di Francesca di Carpinello, verosimilmente in origine corona di rosario, esposta alla mostra *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia Occidentale tra XVIII e XIX secolo* curata dalla Di Natale¹². L'opera di Polizzi, che termina con un pendente reliquiario non pertinente, richiama la corona di rosario pure in ambra, filigrana d'oro, gemme e smalti, realizzata da orafo siciliano tra la fine e l'inizio del XVII secolo conservata nel Tesoro della Santissima Annunziata di Trapani¹³. Esistono dunque corone di rosario di diverse dimensioni, di corta o media lunghezza, che spesso le donne solevano usare come gioiello, specialmente se lunghe. I paternostri, così come sono talvolta chiamati nei documenti, se erano realizzati in corallo, madreperla, ametista, agata, corniola e anche granato, assumevano valore apotropaico e simbolico e si riteneva proteggessero da talune malattie¹⁴.

8 Cfr. R. VADALÀ, «Gioielli dell'Ottocento Siciliano. Tipologie e tecniche fra tradizione e innovazione», in M.C. DI NATALE, R. VADALÀ, *Il Tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello dei Ventimiglia a Castelbuono*, appendice documentaria R.F. Margiotta. Palermo, 2010, p. 57.

9 Per le opere di Gratteri, Pollina e Polizzi cfr. S. ANSELMO, «Suppellettili liturgiche...», in *I Tesori...* ob. cit., p. 28; S. ANSELMO, «Le Cruchi di argento della Chiesa Madre di Pollina», in F. ABBATE (a cura di), *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*. Roma, 2006, p. 187; S. ANSELMO, *Polizzi...* ob. cit., p. 18. Per quelle di Geraci Siculo M.C. DI NATALE, *I tesori nella Contea dei Ventimiglia, oreficeria a Geraci Siculo*, con un contributo di G. Bongiovanni. Geraci Siculo-Caltanissetta, 1995, II edizione aggiornata 2006, p. 46 con precedente bibliografia.

10 Cfr. M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., p. 13.

11 Cfr. in merito R. VADALÀ, scheda X,11 e R. VADALÀ, «Corallari e scultori in corallo, madreperla, avorio, tartaruga, conchiglia, ostrica, alabastro, osso attivi a Trapani e nella Sicilia occidentale dal XV al XIX secolo», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia Occidentale tra XVIII e XIX secolo*. Catalogo della Mostra. Palermo, 2003, pp. 321-322, 367 e segg. Per la corona di Polizzi vedi S. ANSELMO, *Polizzi...* ob. cit., scheda I,3 a p. 59.

12 Cfr. R. VADALÀ, scheda X,11, in *Materiali preziosi...* ob. cit., pp. 321-322.

13 Cfr. M.C. DI NATALE, scheda I,62, in M.C. DI NATALE, V. ABBATE (a cura di), *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*. Catalogo della Mostra. Palermo, 1995, pp. 158-159.

14 Cfr. M.C. DI NATALE, scheda 186, in M.C. DI NATALE, C. MALTESE (a cura di), *L'arte del corallo in Sicilia*. Catalogo della Mostra. Palermo, 1986, p. 384 e B. MONTEVECCHI, S. VASCO ROCCA, *Suppellettili ecclesiastica. I Dizionari terminologici*, vol. IV. Firenze, 1987, p. 424.

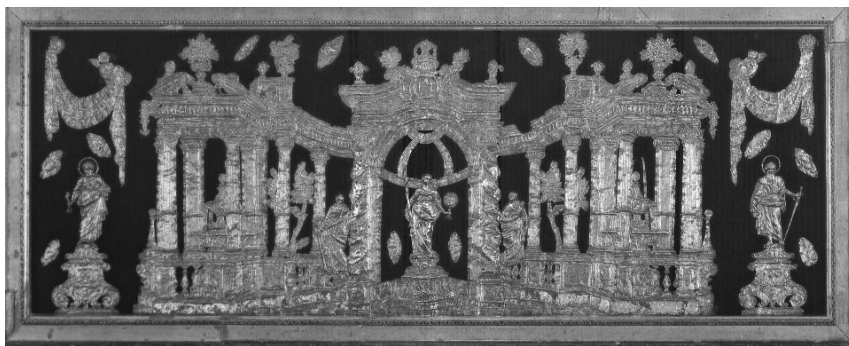


LÁMINA 1. FRANCESCO TESTAGROSSA. Paliotto (1723). Collesano, Chiesa Madre.

Tra i numerosissimi esempi di suppellettili liturgiche d'argento degli inizi del Settecento conservati nei Tesori delle Madonie, molti ancora da studiare, ricordiamo lo sportello d'argento del tabernacolo ligneo della Chiesa Madre di Gratteri. L'opera, raffigurante Cristo Risorto con la croce in mano mentre una coppa accoglie il sangue salvifico, è stato documentato all'argentiere palermitano Francesco Mancino nel 1704, autore di diverse opere nello stesso centro, purtroppo perdute, e dell'interessantissimo paliotto architettonico del Duomo di Enna del 1706 nonché di altri manufatti siciliani¹⁵. Rientra in questa diffusa tipologia di paliotti architettonici, cosiddetti per la riproduzione in piccolo di elementi tipici dell'architettura, quello della Chiesa Madre di Collesano che è stato documentato all'argentiere Francesco Testagrossa nel 1723 (lám. 1)¹⁶. L'opera, in discreto stato di conservazione, è costituita da lamine d'argento su un fondo costituito da velluto rosso. All'interno della struttura campeggia la figura allegorica della Fede e ai lati quelle della Speranza e della Carità, lateralmente, invece, i Santi Pietro e Paolo¹⁷.

Raffrontabile con quello di Collesano è il paliotto architettonico d'argento della Matrice Nuova di Castelbuono che, esposto da Maria Accascina alla già citata mostra del 1937, è stato realizzato nel 1725-1726 da un argentiere dalla sigla N.R. che viene identificato con il palermitano Nunzio Ruvolo, autore, tra le tante opere,

15 Cfr. S. ANSELMO, scheda I,9, in *I Tesori...* ob. cit., p. 41. Per l'attività dell'argentiere cfr. S. ANSELMO, «Suppellettili liturgiche...», in *I Tesori...* ob. cit., pp. 21-22 e S. Barraja, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. IV, arti decorative, a cura di M.C. Di Natale, in c.d.s. Per il paliotto di Enna cfr. G. INGAGLIO, scheda 18, in S. RIZZO (a cura di), *Architetture barocche in argento e corallo*. Catalogo della Mostra. Catania, 2008, pp. 182-185 con precedente bibliografia. Per le opere d'argento del Settecento in Sicilia, e nello specifico a Palermo, oltre ai testi di seguito riportati ai quali si rimanda pure per la precedente bibliografia, si veda pure M. VITELLA, «Argenti palermitani del Settecento», in S. RIZZO (a cura di), *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*. Catalogo della Mostra. Catania, 2008, pp. 75-85.

16 R. TERMOTTO, *Collesano. Guida alla Chiesa Madre Basilica di S. Pietro*. Collesano, 2010, pp. 133-136 con precedente bibliografia.

17 *Ibidem*.

dell'ostensorio del 1745 della chiesa del Carmine di Sambuca di Sicilia¹⁸. Lo stesso punzone, inoltre, si trova sulla coppa e sul coperchio della pisside della Chiesa Madre di Gratteri realizzata nel 1748-1749 la cui base è postuma¹⁹. L'opera di Castelbuono, secondo Maria Clara Ruggieri Tricoli, «è una classica allegoria della Santa Eucarestia, rappresentata in forma di ostensorio all'interno della macchina architettonica centrale, sorretta da colonne tortili binate»²⁰. La Di Natale accosta il paliotto maldonita a quello della Basilica di San Francesco d'Assisi di Palermo che, realizzato da un argentiere palermitano nel 1723, si distingue per la presenza dell'Immacolata Concezione al centro e dei Santi Francesco e Antonio ai lati²¹. Alla stessa famiglia Ruvolo appartiene Pietro a cui è stato ricondotto il calice del 1745-1746 del Museo del Castello di Castelbuono commissionato da un esponente dei Ventimiglia e che reca alla base le immagini della Madonna, di San Vincenzo Ferreri e Santa Teresa²². Del 1718-1719, quindi ancora legata a stilemi tardo barocchi, è invece la croce processionale della Matrice di Polizzi Generosa attribuita all'argentiere Didaco Russo, artista a cui è stato ricondotto il marchio D.R. rintracciato in diverse opere siciliane, tra cui sull'ostensorio del 1719 della chiesa dell'Immacolata di San Cataldo²³. Afferisce ancora alla stessa cultura, come denunciano le testine di cherubini alate e i tulipani, la pisside del 1713-1714 realizzata da un anonimo argentiere palermitano e custodita nella chiesa di San Gandolfo la Povera di Polizzi Generosa e il calice del 1732-1733, sempre dello stesso ambito e Tesoro madonita, caratterizzato dalle figure della Madonna del Rosario, di San Domenico e San Tommaso alla base²⁴. A questi manufatti si aggiunge ancora la mazza dell'Universitas di Pollina che culmina con la figura di S. Giuliano e che è stata realizzata da un argentiere palermitano del 1703-1704 identificato con Pietro Carlotta²⁵.

18 M.C. DI NATALE, *Il tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, premessa R. Cioffi, presentazione A. Di Giorgi, appendice documentaria R. Termotto, F. Sapuppo. «Quaderni della Cattedra di Museologia e Storia del Collezionismo» n. 1. Caltanissetta, 2005, pp. 34-36 e scheda 19 a p. 62 con precedente bibliografia. Per l'opera di Sambuca cfr. M.C. GULISANO, scheda 12, in S. GRASSO, M.C. GULISANO, con la collaborazione di S. RIZZO, *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale 1735-1789*. Palermo, 2008, pp. 174-175 con precedente bibliografia.

19 R.F. MARGIOTTA, scheda I,15, in *I Tesori delle chiese...* ob. cit., p. 44.

20 M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Il teatro e l'altare, paliotti d'architettura in Sicilia*, contributi tematici di G. Bongiovanni, E. Brai, E. D'Amico, S. Di Bella, C. Filizzola, C. Leazza, L. Novara. Palermo, 1992, p. 157.

21 M.C. DI NATALE, *Il tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono...* ob. cit., p. 36. Per il paliotto di Palermo cfr. R. VADALÀ, scheda 19, in *Paliotti...* ob. cit., p. 187 con precedente bibliografia.

22 M.C. DI NATALE, «Tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello dei Ventimiglia a Castelbuono», in M.C. DI NATALE, R. VADALÀ, *Il tesoro di Sant'Anna...* ob. cit., pp. 38-39 con precedente bibliografia. Per l'opera si veda pure V. SOLA, scheda 11, in *Argenti...* ob. cit., p. 174.

23 Per l'opera di Polizzi cfr. S. ANSELMO, *Polizzi...* ob. cit., scheda II,30 a p. 83. Per l'ostensorio cfr. R. VADALÀ, scheda 66, in *Il Tesoro dell'Isola...* ob. cit., pp. 837-839 con precedente bibliografia. Per l'artista cfr. *Ibidem* e S. BARRAJA, *ad vocem*, in L. Sarullo, *Dizionario...* ob. cit.

24 Per le opere di Polizzi cfr. S. ANSELMO, *Polizzi...* ob. cit., schede II,29 e II,32 alle pp. 82-84.

25 S. ANSELMO, «Appunti sul Tesoro di Pollina», in J. RIVAS CARMONA (a cura di), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, p. 87.

Nel Tesoro di Geraci Siculo si trova un particolare paio di orecchini in oro e perline, a *pendologue*, riferito ad orafo siciliano della fine del XVIII secolo e composto da tre fiocchettini uniti tra loro e da un elemento a goccia finale. L'opera, raffrontabile con due paia di simili monili di collezione privata palermitana e catanese realizzati a Trapani alla fine del XVIII secolo²⁶, viene considerata dalla Di Natale come variante dei più diffusi gioielli impreziositi da perle e talora da smalti blu, da datare tra la fine del XVII e tutto il XVIII secolo, particolarmente diffusi in Sicilia²⁷. Rientrano in questa tipologia quelli del Tesoro della Madonna della Visitazione di Enna²⁸. Nel Tesoro di san Gandolfo di Polizzi Generosa, per restare nell'area madonita, si trova pure un prezioso monile, detto della marchese di Geraci, realizzato in oro, perle, smeraldi, diamanti e granatine da un abile orafo siciliano della fine del XVII-inizi del XVIII secolo (lám. 2). Appartiene ancora allo stesso luogo una curiosa spilla, dalla forma di mandorla, circondata da grani di rosario e riferita a maestranze siciliane della fine del XVIII-inizi del XIX secolo²⁹. Della collezione della già citata nobildonna polizzana Francesca di Carpinello fanno parte pure gli orecchini, dalla simile forma di mazzo fiorito interamente affidato all'oro e alle perle, che sono stati ricondotti ad orafo siciliano della prima metà del XVIII secolo³⁰.

Sempre a Geraci Siculo Maria Concetta Di Natale ha rintracciato la fascia ombelicale realizzata con grani di corallo, lavorati da abili maestranze trapanesi del XVIII secolo, filigrana d'argento e materiali del XVIII e verosimilmente del XIX secolo³¹. L'opera termina con un simbolico campanello d'argento dove è impresso il marchio della maestranza degli orafi e argentieri di Palermo, l'aquila a volo alto, e la sigla del console Francesco Burgarello che dovette procedere alla verifica della qualità della lega negli anni 1723-1724³². Il campanello, rappresentato legato alla cintura nei ritratti dei bambini di nobili famiglie, ha valore apotropaico poiché con il suo tintinnio tiene lontani gli spiriti maligni. L'opera di Geraci poteva probabilmente ornare il Bambino Gesù poiché in Sicilia si incontra spesso il Divin Infante ornato non solo di collane e braccialetti in corallo, ma anche da fasce ombelicali con grani di corallo come quello della scultura raffigurante San Giuseppe di Palermo³³. Vengono dunque «riportati sulle sculture dei personaggi divini ornamenti consoni agli usi e alle tradizioni della popolazione locale, anche se poi addosso a quelle assumono una

26 Cfr. L. AJOVALASIT, scheda I,64, in *Ori e argenti...* ob. cit., pp. 121-122.

27 Cfr. M.C. DI NATALE, *I tesori nella Contea...* ob. cit., p. 48. Per i gioielli interamente affidati alle perle cfr. M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., pp. 211-216 con precedente bibliografia.

28 Cfr. M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., p. 214 con precedente bibliografia.

29 Cfr. S. ANSELMO, *Polizzi...* ob. cit., schede I,2 e I,10 alle pp. 59 e 62.

30 Cfr. R. VADALÀ, «Frammenti di un mondo scomparso. Gioielli e accessori della Collezione di Francesca di Carpinello», in *Il prezioso...* ob. cit., p. 179.

31 Cfr. M.C. DI NATALE, *Il tesoro nella Contea...* ob. cit., p. 46.

32 *Ibidem*

33 M.C. DI NATALE, «Il corallo da mito a simbolo nelle espressioni pittoriche e decorative in Sicilia», in *L'arte del corallo...* ob. cit., p. 103.



LÁMINA 2. ORAFO SICILIANO. Gioia (fine XVII-inizi XVIII secolo).
Polizzi Generosa, Chiesa Madre.

particolare significatività. Il corallo, ad esempio, diviene infatti espressione concreta e immaginaria a un tempo del sangue di Cristo e ne assume tutte le valenze salvifiche, mentre portate dai devoti, servono ad evocare quegli effetti apotropici, magici o cristianamente miracolosi, derivati da quel particolare significato simbolico»³⁴. Di questa tipologia fanno parte la fascia ombelicale della collezione Whithaker e quelle della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis³⁵.

Nel Tesoro di Geraci Siculo si conserva pure una collana in corallo da cui pende uno smalto dipinto su rame entro una cornice in filigrana d'argento, raffigurante da un lato la Madonna della Lettera e dall'altro Sant'Antonio con il Bambino, riferito ad orafo messinese degli inizi del XVIII secolo³⁶. Questi monili, diffusi in Sicilia nei secoli XVII-XVIII, venivano usati talvolta come medaglioni terminali di corone di rosario talaltra con funzione di pendente singolo come questo in esame che è stato adattato alla collana. La diffusione di questi smalti, raffiguranti particolari icono-

34 M.C. DI NATALE, *Il tesoro nella Contea...* ob. cit., p. 42.

35 Cfr. E. TARTAMELLA, V. ABBATE, schede 192-193, in *L'arte del corallo...* ob. cit., pp. 393-394.

36 Cfr. M.C. DI NATALE, *Il tesoro nella Contea...* ob. cit., pp. 47-48.

grafie di Sante Siciliane, spesso della Madonna della Lettera o di Santi legati alla devozione locale, era peraltro significativa nel XVII secolo, come può testimoniare la produzione del messinese Joseph Bruno, autore di diverse opere, come l'orologio di collezione privata, e di altri orafi del peloritano³⁷.

Pietra prediletta del XVIII secolo è il rubino, simbolo del fuoco, dell'amore e della perfezione umana, con il quale vengono realizzate monili e *parures* che recano ormai il marchio della maestranza degli orafi delle diverse aree della Sicilia³⁸. Tra le numerose opere ove sono incastonate tali pietre ricordiamo la *parure* della già citata collezione di Francesca di Carpinello che, realizzata, anche con preziosi diamanti, da orafi palermitani della metà del XVIII secolo, presenta strette analogie con quella di collezione privata trapanese del 1767³⁹. La prima collana menzionata termina con un pendente dalla tipologia a girandole la quale è stata ideata da Gilles Légaré che diffuse i suoi disegni in Europa⁴⁰. Afferiscono a questo esempio di monile gli orecchini del Museo Poldi Pezzoli di Milano, riferiti ad orafo siciliano della seconda metà del XVIII secolo⁴¹. Orecchini a girandole riscontriamo pure nel Santuario della Madonna di Gibilmanna, sempre nelle Madonie, realizzati in oro e incastonati da pietre preziose, riferiti ad orafi siciliani della seconda metà del XVIII secolo⁴² e ancora altre due paia nel Tesoro di Sant'Anna a Castelbuono⁴³.

Interamente affidato al rubino è pure il pendente che, ricondotto ad orafo siciliano della seconda metà del XVIII secolo, fa parte del Tesoro di San Gandolfo di Polizzi Generosa. L'opera, simile a quella di collezione privata palermitana della stessa area e periodo di esecuzione di quello in esame, ha origine da un fiocco realizzato da nastri, coperti da pietre preziose, dal quale pende un secondo elemento che funge da raccordo con la croce⁴⁴. Quest'ultima è raffrontabile con il pendente cruciforme del Tesoro di Sant'Anna a Castelbuono incastonato con granati e datato pure alla seconda metà del XVIII secolo⁴⁵. Affine a questi monili, in particolare a

37 Cfr. M.C. DI NATALE *Gioielli...* ob. cit., p. 157 e segg. e G. MUSOLINO, «Giuseppe Bruno e le insegne cavalleresche nella gioielleria messinese del XVII secolo», in *I Tesori dell'Isola...* ob. cit., pp. 176-189.

38 Cfr. M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., pp. 16, 223 e segg.

39 Cfr. M.C. DI NATALE, scheda I,53, in *Ori e argenti...* ob. cit., p. 113 e più recentemente M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., pp. 238 e 242.

40 Cfr. J. ANDERSON BLACK, *Storia dei gioielli*, a cura di F. Sgorbi. Novara, 1973, ed. 1986, p. 193.

41 Cfr. M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., p. 238 con precedente bibliografia.

42 Cfr. S. ANSELMO, «Suppellettili liturgiche...», in *I Tesori delle chiese...* ob. cit., p. 28.

43 Cfr. R. VADALÀ, «Gioielli dell'Ottocento siciliano...», in *Il Tesoro di Sant'Anna...* ob. cit., p. 58.

44 Per l'opera di Polizzi vedi S. ANSELMO, *Polizzi...* ob. cit., p. 60, per quella di collezione privata vedi invece M.C. DI NATALE, scheda I,56, in *Ori e argenti...* ob. cit., p. 117.

45 Cfr. R. VADALÀ, «Gioielli dell'Ottocento siciliano...», in *Il Tesoro di Sant'Anna...* ob. cit., p. 57.

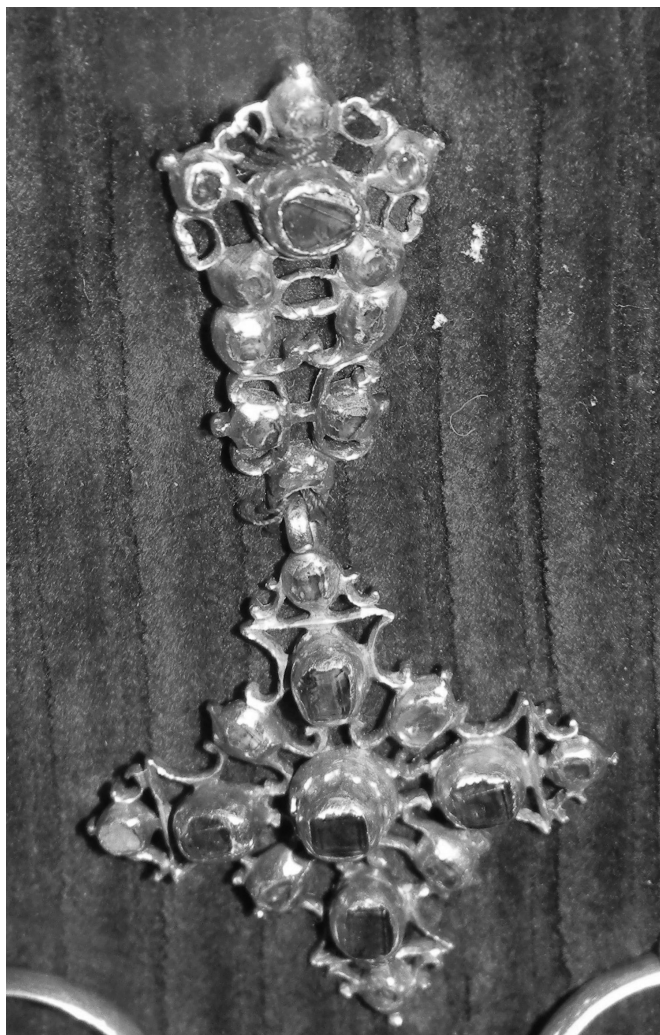


LÁMINA 3. ORAFO SICILIANO. Pendente (seconda metà del XVIII secolo). Petralia Sottana, Santuario della Madonna dell'Alto.

quello di Polizzi Generosa e all'altro della Chiesa Madre di Sutera⁴⁶, è l'inedito pendente del Tesoro della Madonna dell'Alto di Petralia Sottana, opera incastonata con le medesime pietre, tra cui i rubini, e composta dalla parte terminale cruciforme e da una superiore triangolare (lám. 3)⁴⁷.

46 M.V. MANCINO, scheda I,5, in M.C. DI NATALE, M. VITELLA, *Il tesoro della Chiesa Madre di Sutera*. Catalogo delle opere di M. V. Mancino. Caltanissetta, 2010, pp. 49-50.

47 Per motivi di sicurezza non è stato possibile visionare l'opera fuori dalla teca dove è conservata.

Nei Tesori delle Madonie sono custoditi diversi ostensori caratterizzati da plastiche figure a fusione che, spesso ispirate alle opere degli stuccatori palermitani Serpotta, reggono le raggiera fungendo da unione con il fusto sottostante. Tra questi si cita quello del Tesoro della Chiesa Madre di Polizzi Generosa che, realizzato da un argentiere palermitano nel 1750-1751, reca la figura di San Tommaso d'Aquino e pertanto proviene dalla distrutta chiesa dei PP. Domenicani dello stesso centro⁴⁸. Realizzato a Napoli, come denuncia chiaramente il marchio, è l'ostensorio del 1749 del Museo del Castello dei Ventimiglia che presenta un aggraziato angelo tra fusto e raggiera e altre due simili figure alate alla base⁴⁹. Un altro angelo a fusione orna pure l'ostensorio del 1738-1739 realizzato a Palermo e conservato nella Chiesa Madre di Caltavuturo, commissionato da don Pietro Laparo⁵⁰. Una analoga suppellettile liturgica con la simbolica figura della Chiesa, sopra il pellicano, si trova, invece, nel Tesoro della Chiesa Madre di Isnello ed è stata datata dall'Accascina, che l'ha resa nota in occasione della mostra d'Arte Sacra delle Madonie, al XVIII secolo⁵¹. L'opera, che reca alla base le figure dei quattro Evangelisti e dei Dottori della Chiesa, è stata realizzata da un argentiere palermitano nel 1745-1746, come si deduce dall'incompleto marchio FCC4 da ricondurre al console palermitano Francesco Cappello⁵². Caratterizzano la parte inferiore di un ostensorio, secondo una tipologia ampiamente attestata anche in Sicilia, le virtù teologiche che, sempre ispirate alle opere dei Serpotta, ornano la base dell'ostensorio del 1756 del Tesoro della Chiesa Madre di Geraci Siculo⁵³. Presenta le figure allegoriche della Fede, Speranza e Mansuetudine, insieme a tre episodi biblici, un altro ostensorio dello stesso Tesoro realizzato nel 1784 e di recente ricondotto all'argentiere-sacerdote messinese Bonaventura Caruso⁵⁴. Reca, invece, una graziosa figura dell'Immacolata Concezione, realizzata a sbalzo e non a fusione, il reliquiario omonimo della Chiesa Madre di Petralia Sottana che è stato realizzato nel 1754 da un anonimo argentiere palermitano⁵⁵.

48 S. ANSELMO, *Polizzi...* ob. cit., scheda II,34 alle pp. 85-86.

49 M.C. DI NATALE, «Tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello...» ob. cit., p. 40 con precedente bibliografia.

50 M. GIANNOPOLLO, «Le suppellettili liturgiche», in L. ROMANA (a cura di), *Caltavuturo. Atlante dei beni culturali*. Roccapalumba, 2009, p. 260

51 M. ACCASCINA, «Ori, stoffe e ricami...» ob. cit., p. 310.

52 S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, con saggio introduttivo di M.C. Di Natale. Milano, 1996, II edizione aggiornata, Milano, 2010, p. 76. Per l'opera cfr. G.R. CAPITUMMINO, *L'argenteria sacra nelle chiese di Isnello dal XV al XIX secolo*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo, corso di laurea in Lettere Moderne, a.a. 1995-1996, relatore M.C. Di Natale, pp. 57-58.

53 M.C. DI NATALE, *Il tesoro nella Contea...* ob. cit., 2006, pp. 54-55.

54 *Ibidem*, pp. 54-58. Per l'opera del Caruso, documentato a Geraci Siculo, si rimanda al recente contributo di G. TRAVAGLIATO, «Aggiunte al catalogo di Bonaventura Caruso, sacerdote ed orafo messinese della seconda metà del Settecento». *OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia* n. 4, dicembre 2001 (www.unipa.it/oadi/rivista).

55 M.C. DI NATALE, «Il Tesoro della Matrice», in *Petralia Sottana*, «Kalós Luoghi di Sicilia», suppl. al n. 2, a. 8, di «Kalós Arte in Sicilia», marzo-aprile 1996, p. 15.

Sono molto diffusi in Sicilia, e quindi nelle Madonie, gli ostensori con la simbolica immagine del pellicano che nutre i piccoli posta tra fusto e raggiera. A proposito la Di Natale nota come: «La figura del pellicano è evidente e usuale simbolo cristologico: già il *Physiologus* nel II secolo d. C. assimila la figura di Gesù a quella del pellicano maschio, che nutrendo i suoi piccoli con la sua stessa carne, sacrificando quindi se stesso, li salva dall'azione soffocante della femmina. Per traslato è Gesù che con il suo intervento salvifico, immolandosi sulla croce, riscatta l'umanità tutta, vanificando così la spirituale asfissia operata da Eva con il suo peccato. Eucherio ancora agli inizi del V secolo chiama *Pelecanus Dominus Christus in passione*; tale accostamento al simbolico volatile si protrae attraverso i secoli e trova poi nella luce la sua ideale collocazione espressiva. Il pellicano è inoltre solitamente posto sull'albero del bene e del male, di cui anche nella croce di Giovanni di Spagna s'intravedono le fronde, che in uno talora con altre simboliche presenze pure suole rimandare al peccato originale, cancellato dal sacrificio terreno e universale di Cristo»⁵⁶. Tra le opere con tale immagine ricordiamo gli ostensori del Tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono, entrambi realizzati da argentiere palermitano uno nel 1744-1745 e l'altro nel 1750-1751, e quello, pure della stessa maestranza da datare al 1765-1766, della Chiesa Madre di Gratteri⁵⁷. Ancora il pellicano sul globo terrestre, posto tra fusto e raggiera, presenta l'inedito ostensorio della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Castelbuono che, caratterizzato dallo stemma francescano alla base, è stato realizzato a Palermo nel 1767-1768, come indica il marchio di Palermo e quello del console SM67 da riferire a Salvatore Mercurio in carica dal 2 luglio 1767 all'11 luglio 1768 (lám. 4)⁵⁸. Tra gli ostensori con la medesima figura citiamo quello della confraternita di Santa Maria degli Agonizzanti di Polizzi Generosa e quelli di Geraci Siculo⁵⁹, Sclafani Bagni e Petralia Soprana⁶⁰.

Il Settecento, periodo caratterizzato da opere tardo barocche gradualmente si evolvono nello stile francese del rococò per poi concludersi con il neoclassicismo, vede nelle Madonie la presenza di diversi artisti, come quella di Giuseppe Valenti argentiere a cui è stato riferito il punzone G.V. (seguito da due puntini) che si riscontra su due calici, rispettivamente del 1752-1753 e del 1763-1764, custoditi nella Matrice Nuova di Castelbuono e sulla patena del 1788 del Museo del Castello

56 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro dei Vescovi del Museo Diocesano di Mazara del Vallo*. Catalogo delle opere a cura di P. Allegra e M. Vitella. Marsala, 1993, p. 22.

57 Per l'opera di Castelbuono cfr. M.C. DI NATALE, *Il tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono...* ob. cit., scheda 28 a p. 65, per quello di Gratteri S. ANSELMO, scheda I,19, in *I Tesori delle chiese...* ob. cit., p. 47.

58 S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi...* ob. cit., p. 78.

59 Per l'ostensorio di Polizzi Generosa cfr. S. ANSELMO, «I Tesori delle confraternite di Polizzi Generosa», in J. RIVAS CARMONA (a cura di), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, p. 102.

60 S. ANSELMO, «Tesori d'arte decorativa a Sclafani Bagni», in *Paleokastro. Rivista di studi sul Valdemone*, anno III, n. 11, agosto 2003, p. 15 e M. VITELLA, «I calici di Petralia Soprana e le argenterie sacre delle Madonie», in R. FERRARA, F. MAZZARELLA (a cura di), *Petralia Soprana e il territorio madonita. Storia, arte e archeologia*. Petralia Soprana, 2002, p. 53.



LÁMINA 4. ARGENTIERE PALERMITANO. Ostensorio (1767-1768). Castelbuono, Chiesa di S. Maria degli Angeli.

dello stesso centro madonita⁶¹. Analogo punzone, a conferma dello spostamento degli artisti da un centro ad un altro, si trova su alcune parti dell'urna d'argento di San Gandolfo di Polizzi Generosa e, seppur incompleto, sul secchiello dello stesso Tesoro madonita⁶². Medesimo marchio è pure impresso sul calice del 1753-1754 della Chiesa Madre di Caltavuturo⁶³. Il Valenti nel 1769 dovette pure realizzare la pisside in stile rococò del Museo Diocesano di Palermo e ancora diverse opere in altri centri siciliani⁶⁴.

Le frivole soluzioni *rocaille* caratterizzano, quindi, numerose opere siciliane e nello specifico madonite, come testimoniano, tra i tanti possibili esempi, l'ostensorio della Chiesa Madre di Polizzi, costituito da un angelo che sostiene la raggiera, realizzato nel 1775 da un anonimo argentiere palermitano, il reliquiario della chiesa

61 M.C. DI NATALE, *Il tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono...* ob. cit., pp. 37, 66-68 e M.C. DI NATALE, «Tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello...» ob. cit., p. 42. Per l'attività dell'argentiere cfr. *Ibidem* e S. BARRAJA, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, in c.d.s.

62 S. ANSELMO, *Polizzi...* ob. cit., schede II,6 e II,48 alle pp. 70, 93.

63 M. GIANNOPOLLO, «Le suppellettili...» ob. cit., p. 261.

64 R. VADALÀ, scheda 69, in *Argenti...* ob. cit., p. 367-368 con precedente bibliografia.

di S. Maria di Gesù di Gratteri della seconda metà del XVIII secolo⁶⁵, il calice e la pisside di Polizzi Generosa del 1771-1772 lavorati dall'argentiere palermitano Antonio Maddalena nonché il tronetto del 1770-1771 della Chiesa Madre di Geraci Siculo dello stesso ambito dell'opera precedente⁶⁶. Il già citato Maddalena, inoltre, nel 1788 sigla il candeliere del Museo del Castello dei Ventimiglia⁶⁷ e l'inedito servizio costituito da turibolo e navicella del 1760-1761 della confraternita di Maria Santissima della Catena, con sede nell'omonima chiesa di Gangi⁶⁸. Si inserisce ancora in questa tipologia *rocaïlle* pure il calice del 1764, di argentiere palermitano, della Chiesa Madre di Petralia Soprana⁶⁹.

È stato invece riferito a Vincenzo Papadopoli (o Paparopoli) il punzone V*P* (con le due lettere seguite da due asterischi) che si rivela sulle diversi parti che costituiscono il reliquiario di San Calogero del 1771-1772 ora nella Chiesa Madre di Petralia Sottana. L'opera, resa nota dall'Accascina che la riferiva a Vincenzo Palazzo⁷⁰, è stata successivamente ricondotta dalla Di Natale al nostro argentiere, ipotesi peraltro confermata da recenti scoperte archivistiche⁷¹. La Di Natale ha recentemente reso noto alcune opere dello stesso Tesoro di Petralia Sottana con il punzone V*P* nonché altre conservate nella Matrice Nuova di Castelbuono, manufatti tutti in stile rococò⁷². Tra le suppellettili liturgiche sparse nei vari Tesori siciliani che recano impresso il punzone del Papadopoli ricordiamo le pampine dei vasi con frasche e il piatto da parata del Tesoro della Cappella Palatina di Palermo nonché la pisside del Tesoro del Duomo di Monreale⁷³.

Ritorna ancora il rubino sull'anello dalla forma circolare del Tesoro di Polizzi che è stato riferito ad orafo siciliano della fine del XVIII secolo⁷⁴. Recano ancora un piccolo rubino gli orecchini a mezza luna sempre dello stesso Tesoro che sono stati

65 V. ABBATE, scheda 88, in *Argenti...* ob. cit., pp. 381-382 e S. ANSELMO, scheda I,18 in *I Tesori...* ob. cit., p. 46.

66 S. ANSELMO, *Polizzi...* ob. cit., scheda II,52 a p. 95 e M.C. DI NATALE, *Il tesoro nella Contea...* ob. cit., p. 54.

67 M.C. DI NATALE, «Tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello...» ob. cit., p. 43 e A. CUCCIA, scheda 110, in *Argenti...* ob. cit., pp. 420-421.

68 L'opera presenta il marchio di Palermo e quello del console GC60 da riferire a Geronimo Cipolla, cfr. S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., p. 78.

69 M. VITELLA, «I calici...» ob. cit., pp. 51-52.

70 M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. Palermo, 1974, p. 402; M. ACCASCINA, *I marchi delle Argenterie e Oreficerie siciliane*. Busto Arsizio, 1976, p. 60.

71 M.C. DI NATALE, «Il Tesoro de la Matrice» ob. cit., p. 15 e M.V.G. CARAPEZZA, *La festa di San Calogero a Petralia Sottana*. Palermo, 2004, p. 33.

72 M.C. DI NATALE, *Il tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono...* ob. cit., pp. 38-40, 66-69, 71-72.

73 M.C. DI NATALE, *Le suppellettili liturgiche d'argento del Tesoro della Cappella Palatina di Palermo*. Prolusione dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti già del Buon Gusto di Palermo, Inaugurazione dell'anno accademico 1998-1999, 281° dalla fondazione. Palermo, 1998, pp. 61 e 68. Per l'opera di Monreale cfr. R. BERNINI, scheda 49, in *Argenti...* ob. cit., pp. 353-354.

74 Cfr. S. ANSELMO, *Polizzi...* ob. cit., scheda I,6 alle pp. 60-61.

realizzati da orafi palermitani della seconda metà del Settecento. I monili, completati da gocce pendenti e raffrontabili con quelli del Tesoro di Sant'Anna nel castello dei Ventimiglia a Castelbuono, presentano incisioni raffiguranti motivi fitomorfi⁷⁵. Sui gomiti dei gioielli è infatti possibile rilevare i punzoni poco chiari della maestranza degli orafi di Palermo che permettono di riferirli ad orafo palermitano attivo dopo il 1758, anno in cui con il Bando detto del *Bollo d'oro*, dato sotto il Governo di Carlo III di Borbone, fu obbligatorio vidimare anche questo prezioso materiale⁷⁶.

Gli orecchini a navicella sono una tipologia di monili molto diffusa in Sicilia che variamente presenta in alto al centro motivi fitomorfi, antropomorfi o zoomorfi e sono talvolta impreziositi da smalti dai più svariati colori, dal bianco al rosa, i più antichi, dal blu al celeste e al verde gli altri. In alcuni monili la pasta vitrea è interrotta da puntini affioranti dal fondo, come i più noti monili siciliani. Gioielli della stessa tipologia si custodiscono in numerosi centri e raccolte: da Trapani a Mezzojuso e a Piana degli Albanesi, da Castelbuono a Sutera, dalla fondazione Whitaker al Museo di Arte e Tradizioni Popolari di Roma e a numerose collezioni private⁷⁷. Nelle Madonie si trovano diversi orecchini a navicella dei secoli XVIII-XIX nel Tesoro di Sant'Anna a Castelbuono, alcuni dei quali presentano smalti colorati da dove affiorano puntini bianchi e figure antropomorfe o zoomorfe sulla parte superiore⁷⁸. Diversi monili afferenti a questa tipologia sono stati rintracciati dalla Di Natale nel Tesoro di Geraci Siculo⁷⁹, altri ancora si trovano in quello della confraternita della Madonna degli Schiavi di Polizzi Generosa e numerosi sono pure nel Tesoro di San Gandolfo dello stesso centro madonita e ancora altri, tutti inediti, nel Tesoro della Chiesa Madre di Petralia Soprana⁸⁰. Tra gli orecchini di Polizzi ricordiamo quelli che presentano un fiore smaltato al centro, circondato da piccole e delicate volute realizzate in blu e celeste, e un elemento antropomorfo sulla parte superiore. Per questi monili è possibile ipotizzare una datazione *post* 1758 poiché sui gomiti si leggono, seppur in modo poco chiaro, i punzoni della maestranza⁸¹. Particolari risultano pure gli orecchini da bambina di Polizzi Generosa caratterizzati da un tulipano, deliziosamente smaltato in rosa, con volute traforate la cui pasta vitrea è interrotta da puntini affioranti dal fondo⁸².

75 Ibidem, pp. 60-61 e R. VADALÀ, «Gioielli dell'Ottocento...» ob. cit., p. 61.

76 Cfr. S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., p. 48.

77 Cfr. M.C. DI NATALE *Gioielli...* ob. cit., pp. 247-251 che riporta la precedente bibliografia e più di recente M.C. DI NATALE, «Il Tesoro della Matrice di Sutera», in M.C. DI NATALE, M. VITELLA, *Il tesoro della Chiesa Madre...* ob. cit., p. 18 e R. VADALÀ, «Gioielli dell'Ottocento...» ob. cit., pp. 61-68.

78 R. VADALÀ, «Gioielli dell'Ottocento...» ob. cit., pp. 61-68.

79 Cfr. M.C. DI NATALE, *Il tesoro nella Contea...* ob. cit., pp. 48-49.

80 Cfr. S. ANSELMO *Polizzi...* ob. cit., p. 18 e scheda I,7 a p. 61.

81 Ibidem, scheda I,7 a p. 61.

82 Ibidem.

Diversi sono infine gli argenti madoniti della fine del Settecento che afferiscono ormai all'imperante gusto neoclassico, tra questi ricordiamo l'ostensorio del 1794-1795 di argentiere palermitano della Chiesa Madre di Gratteri caratterizzato dall'angelo realizzato a fusione e quello, pure con una analoga figura, della Chiesa Madre di Sclafani Bagni vidimato dallo stesso console che ha verificato la bontà dell'argento utilizzato per l'opera di Gratteri⁸³. Mostra, invece, rigide soluzioni neoclassiche unite a quelle ancora rococò, l'ostensorio del 1787-1788 della Chiesa Madre di Caltavuturo⁸⁴.

83 R.F. MARGIOTTA, scheda I,22, in *I Tesori delle chiese...* ob. cit., p. 48 e S. ANSELMO, «Tesori d'arte decorativa a Sclafani...» ob. cit., pp. 14-15.

84 M. GIANNOPOLLO, «Le suppellettili...» ob. cit., p. 268.

Las joyas del infante don Antonio Pascual de Borbón

AMELIA ARANDA HUETE

Patrimonio Nacional

El infante Antonio Pascual de Borbón y Sajonia nació en la ciudad italiana de Caserta el 31 de diciembre de 1755, cuando su padre, Carlos III de España, aún era rey de Nápoles. Desde su llegada a España junto con el resto de su familia a finales de 1759, disfrutó de un importante conjunto de joyas y alhajas de oro, plata y pedrería fina. Trabajaron a su servicio los más destacados plateros de oro adscritos a la real Casa que realizaron para él los tradicionales toisones, veneras, presillas y sortijas, usados habitualmente en su adorno personal y algunas joyas femeninas que regaló a sus hermanas. Adquirió además hebillas, botones y piezas de menor valor en los principales comercios de la corte. Todas estas alhajas se custodiaron en el oficio del real guardarropa y en su mayoría acompañaron al Infante durante toda su vida siendo compuestas y transformadas por plateros menos conocidos.

El 20 de julio de 1760 el platero de oro Francisco Sáez, que trabajaba para la real Casa desde 1741¹, presentó una cuenta por varias composturas realizadas para el real servicio entre las que se encontraba el engaste de un diamante talla brillante

1 Felipe V le había nombrado en 1738 platero de oro de la reina Isabel Farnesio y le concedió plaza de ayuda supernumerario del guardajoyas. Fernando VI y Carlos III le mantuvieron en su puesto. A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 276-297.

en una insignia o cruz de la orden de San Genaro propiedad del Infante. Costó 45 reales².

El 16 de junio de 1762 coincidiendo con la institución del cuarto del Infante, el comerciante José Geniani le vendió dos sortijas, una de brillantes valorada en 1.800 reales y otra con un gran diamante amarillo en 8.100 reales. Además: un reloj de repetición con la caja de piedra, guarnecida de oro y adornada con brillantes, esmeraldas y rubíes en 13.352 reales, varias cajas de oro y dos palilleros de piedra guarnecidos de oro.

El 31 de diciembre, José Narciso Comenge, gentilhombre de la real Casa y tesorero de los reales alimentos consignados al príncipe y a los infantes, entregó a Sáez 14.951 reales y 10 maravedís por una venera de San Genaro para colocar en el pecho adornada con brillantes. El platero presentó la cuenta detallada el 18 de enero de 1763. La joya, que ejecutó por encargo del duque de Béjar, ayo del Infante, para el servicio de su alteza, llevaba engastados dos brillantes grandes valorados en 80 pesos (1.200 reales) y 193 diamantes más pequeños en 720 pesos (10.800 reales). Las cinco ochavas de oro utilizadas se apreciaron en 12 pesos (180 reales). Por la plata para engastar las piedras y por la hechura se solicitaron 183 pesos (2.745 reales).

El 17 de febrero se le abonó 6.646 reales y 20 maravedís por el valor y la hechura de dos sortijas de brillantes guardadas en cajitas de zapa que el Infante regaló a sus hermanas con motivo de las carnestolendas³ de ese año. A finales de año, el 31 de diciembre entregó una factura que ascendió a 26.685 reales por una venera de San Genaro para adornar el pecho guarnecida de brillantes. Tres de los brillantes pesaban cada uno 7 granos⁴, otro pesaba 6 granos y además se engastaron 298 más pequeños que pesaron en total más de 19 quilates. El oro utilizado para realizar la figura del santo costó 330 reales y por la hechura se le pagó 2.700 reales. Ese mismo día se le libraron 150.000 reales como parte del pago de varias joyas que estaba realizando y que don Antonio, junto con su hermano el infante Francisco Javier, iba a regalar a su hermana Maria Luisa con motivo de su boda⁵.

El 6 de noviembre de 1764 se despachó un libramiento por unas hebillas de brillantes que unos meses antes el platero había realizado para los infantes Antonio y Francisco Javier. Como Sáez había fallecido el 12 de septiembre y su viuda Mariana García se encontraba enferma, se dio poder a Santiago Muñoz del Valle en calidad de testamentario, para que cobrase estas joyas y otras alhajas de diamantes y piedras preciosas pendientes de pago⁶. Las hebillas para zapatos y charreteras llevaban engastados 456 brillantes, 44 de ellos de un grano de peso. La talla de cada piedra

2 Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Carlos III, leg. 137.

3 Los tres días anteriores a la Cuaresma.

4 1 grano = $\frac{1}{4}$ quilate.

5 AGP, Fondo infante don Antonio Pascual, leg. 219.

6 En la testamentaria de Sáez se menciona además que el Infante le adeudaba 32.370 reales por un juego de hebillas y botones de diamantes y 2.130 reales por composturas realizadas a varias joyas. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 18.723.

costó seis reales. En total, incluido oro y hechura, 1.897 pesos (28.455 reales). La hebilla para el corbatín se guarneció con 121 brillantes y se estimó en 431 pesos (6.465 reales), incluyendo la talla de las piedras, el oro y la hechura. Y los botones para la camisa con cuatro brillantes de un grano y 104 brillantes más pequeños en 259 pesos (3.885 reales)⁷.

El 17 de marzo de 1765 Santiago Muñoz del Valle presentó una factura por un toisón que había realizado Sáez antes de fallecer. Engastó en él un brillante cuadrado que pesó 9 granos y se valoró en 280 pesos, otro ovalado de 6 granos de peso en 140 pesos, 252 brillantes pequeños en 889 pesos y 56 rubíes para adornar las llamas en 117 pesos. Se pagaron al lapidario 10 reales por tallar cada una de estas piedras. Por la hechura 240 reales. En total, incluyendo el oro y la caja, 1.740 pesos (26.100 reales). La joya fue certificada por Manuel López Sáez, sobrino de Francisco y platero de cámara de S.M. que comenzó a trabajar desde este momento para el Infante⁸.

El príncipe de Maserano, embajador del Rey en Gran Bretaña, envió dos puños de espadín fabricados en oro y guarnecidos de brillantes valorados en 181.604 reales y 30 maravedís. Los puños se adquirieron el 4 de mayo a los comerciantes londinenses Jean y Pierre Duval. Uno de ellos llevaba un brillante de 14 granos de peso y 79 diamantes más pequeños, que junto con el oro y la hechura se valoró en 91.459 reales y 26 maravedís. El otro se destinó al servicio del infante Francisco.

El 21 de junio de 1766 se pagó a Manuel López Sáez 8.996 reales por la elaboración de una venera, de media gala, de la orden de Santiago guarnecida de brillantes y rubíes⁹. En la venera se engastaron 156 brillantes que pesaron más de ocho quilates valorados en 6.703 reales y dos quilates de rubíes para el hábito tasados en 300 reales. El lapidario percibió 108 reales por tallar las piedras. Se utilizaron dos ochavas de oro y media onza de plata por 85 reales. Por la hechura el platero recibió 1.800 reales. El 27 de septiembre del siguiente año se le abonaron 67.353 reales por una cruz o venera de la orden del Espíritu Santo guarnecida con 347 brillantes¹⁰ y tres rubíes para el pico y los ojos de la paloma. El 11 de noviembre otros 93.813 reales y 26 maravedís por otra venera de la misma orden para colocar en una banda.

Y el 28 de septiembre la tesorería del Infante pagó 125.925 reales que le correspondían del precio total de un aderezo completo de brillantes y rubíes realizado por

7 Sáez realizó un juego similar para el infante Francisco Javier: las hebillas llevaban engastados 440 diamantes, 44 de ellos de un grano de peso. En total, incluido oro y hechura, 1.891 pesos (28.365 reales). La hebilla para el corbatín se guarneció con 113 diamantes y se estimó en 410 pesos (6.150 reales). Y los botones para la camisa con cuatro brillantes de un grano y 104 brillantes más pequeños en 259 pesos (3.885 reales). AGP, Fondo infante don Antonio Pascual, leg. 294.

8 Manuel López Sáez joyelero de la real Casa y cámara, nombrado el 1 de octubre de 1765.

9 AGP, Fondo infante don Antonio Pascual, legs. 271 y 294.

10 Uno de los diamantes, colocado en el cuerpo de la paloma, pesó 18 granos y medio y se valoró en 1.400 pesos. Dos ovalados en las alas pesaron 19 granos en 840 pesos y 347 más pequeños en 1.166 pesos.

López Sáez que junto con sus hermanos, el príncipe Carlos y los infantes Gabriel y Francisco Javier, regaló a su futura cuñada la Reina de Nápoles, prometida de su hermano Fernando¹¹.

El 4 de enero de 1769 José de Dueñas y Briones recibió 4.200 reales por la hechura de una venera del Espíritu Santo para colocar en la banda y 2.400 reales por otra similar para lucir en el pecho.

El 30 de abril de 1772 López Sáez presentó una factura por varias joyas realizadas para el príncipe Carlos y entre ellas incluyó la cuenta de cuatro brillantes almendrados que había engastado en una cruz de banda de la *Real y distinguida orden española de Carlos III o de la Purísima Concepción* que pocos días antes había realizado para el Infante. Cada brillante costó 25 doblones¹². El 8 de junio entregó otra por valor de 76.192 reales y medio que incluía los brillantes, el oro empleado y la hechura de dos cruces o veneras de la orden de la Concepción para colocar en la banda y en el pecho. La primera estaba guarnecida con 4 brillantes almendras de cuatro granos cada uno propiedad del Príncipe de Asturias. Además ocho brillantes redondos, 355 diamantes de varios tamaños y 57 zafiros. En la cruz de pecho se engastaron cuatro brillantes en la flor de lis almendrados que pesaron siete granos cada uno. También se colocaron 579 brillantes más pequeños y 62 zafiros para el manto de la Virgen.

El 20 de junio el comerciante Francisco Antonio Pérez, con tienda en la Puerta del Sol, vendió dos piochas al Infante quién las regaló a la princesa de Asturias y a su hermana la infanta María Josefa. Una tenía forma de palma y estaba adornada con brillantes y rubíes. Costó 17.640 reales. La otra representaba la figura de un pastor y se tasó en 9.000 reales. También adquirió en su tienda dos sortijas con las que agasajó a su tía la Reina viuda.

Un mes más tarde, López Sáez cobró 25.920 reales por tres sortijas de brillantes que el Infante regaló a su teniente de ayo y a dos de sus gentileshombres de manga por haberle asistido durante su enfermedad de viruelas. Y el 17 de noviembre, 8.500 reales por otra sortija de brillantes que por el mismo motivo se concedió al marqués de Gracia Real, mayordomo de semana del rey Carlos III. El 30 de marzo se le entregaron 18.206 reales, valor de la hechura y de los brillantes que se engastaron en unas hebillas para adornar los zapatos, en unas charreteras y en un corbatín. El platero reutilizó 697 diamantes que adornaban unas hebillas viejas y añadió 58 más de su propiedad.

El 31 de diciembre de 1773 José Narciso Comenge saldó con este platero una cuenta que importó 6.000 reales y que correspondía a la tercera parte del precio total de una venera de la orden de Santiago que el Príncipe y los Infantes regalaron a Manuel de Larrea, jefe de la real guardarropa, en señal de gratitud por los servicios prestados.

11 El precio total del aderezo fue de 503.700 reales.

12 AGP, Carlos IV Príncipe, leg. 42.

Y junto con sus hermanos María Josefa y Gabriel, el Infante le encargó en julio de 1775 un collar de brillantes que los tres regalaron a la princesa María Luisa de Parma con motivo del alumbramiento de su hija la infanta Carlota Joaquina. El importe total del collar fue de 105.220 reales, de los cuales cada infante aportó 40.610 reales y la infanta 24.000 reales¹³.

Dos años más tarde, López Sáez ejecutó un par de manillas de ocho hilos de brillantes que también regalaron a la princesa por otro alumbramiento¹⁴ y el 30 de enero de 1779 presentó una factura por unas arracadas de farolillos guarnecidas de brillantes realizadas para el mismo fin, tasadas en 93.885 reales. La parte correspondientes al Infante fue de 36.942 reales y medio.

Cuando López Sáez falleció el 14 de abril de 1779 le sucedió al frente del obrador su viuda Ventura García. Las primeras facturas presentadas por la viuda datan de marzo de 1780. El día 7 de ese mes, Agustín de Rivero y Bustamante, del Consejo de S.M. y secretario de cámara del Infante, le entregó 40.548 reales. Esta cantidad era la parte proporcional que el Infante debía aportar para satisfacer el precio total de una tirana de brillantes valorada en 102.096 reales que su difunto marido había realizado antes de fallecer y que los infantes regalaron a la princesa María Luisa de Parma con motivo del parto del infante Carlos.

El 30 de junio entregó una cuenta que ascendió a 1.028 reales por una cruz o venera de la orden de Carlos III y por varias composturas que había realizado en otras joyas¹⁵. Y el 31 de diciembre se le abonó 2.466 reales y 26 maravedís por la compostura de un ojal de banda al que se le reforzaron los engastes de dos brillantes y las presillas de oro, por la ejecución de unas espuelas de plata que pesaron en el contraste ocho onzas y tres ochavas, por otras dos más pequeñas que pesaron siete onzas y siete ochavas, por dos cruces pequeñas de la Concepción fabricadas en oro y por la compostura de dos cadenas de oro para reloj.

Un año más tarde, el 24 de diciembre de 1781 García presentó otra cuenta que ascendió a 3.449 reales en la que se incluía el precio de una cruz de la Concepción, de oro, valorada en 15 doblones, el engaste de siete diamantes en la empuñadura de un espadín, uno de ellos talla brillante, valorado en 780 reales, el valor de una cruz de la orden de San Genaro valorada en 300 reales, el de un toisón de oro de pequeño tamaño en 825 reales, las composturas de dos cruces de la orden del Espíritu Santo y los goznes de dos charreteras de oro.

El 3 de enero de 1782 se adquirió a Rosalía Douchez, marquesa viuda de Sofraga, una venera de la orden de Santiago guarnecida con 589 brillantes engastados en plata y 30 rubíes en oro. El copete estaba adornado con un lazo doble y el borde con

13 AGP, Fondo infante don Antonio Pascual, leg. 272.

14 Costaron 100.988 reales, de los cuales la tesorería del infante entregó 40.494 reales.

15 Por el engaste de tres brillantes en la cruz, por otro en un ojal del sombrero y otro en un toisón por 122 reales y el engaste de un rubí en el toisón por 12 reales. AGP, Fondo infante don Antonio Pascual, leg. 282.

dos orlas vegetales cuajadas de pedrería. Se tasó por Eusebio Rodríguez, tasador de joyas de la corte, en 47.002 reales. Él percibió por la tasación 400 reales¹⁶.

El 30 de junio Ventura García percibió 20 doblones por un toisón de oro de tamaño mediano, 73 reales por el engaste de un brillante que faltaba en una cruz de banda de la orden de la Concepción, 311 reales por encastrar tres brillantes en un espadín y el valor de varias composturas más hasta un total de 1.985 reales¹⁷.

Y el 3 de julio se le pagó 40.617 reales por un cordón de diamantes talla rosa de Holanda que junto con sus hermanos Gabriel y María Josefa el Infante regaló a la princesa María Luisa con motivo de su próximo parto. El total de la joya se valoró en 101.235 reales¹⁸. Parte de estas joyas se guardaron en cajas por las que se pagaron 16 reales a Domingo Acosta, portamuebles de la real guardarropa, quien además entregó varios botones de marfil para zapatos.

El 16 de agosto de 1783 Manuel de Larrea, jefe del guardarropa, entregó a la viuda de López Sáez 6.238 reales y 17 maravedís, valor entre otras cosas de una cruz de oro de gran tamaño de la orden del Espíritu Santo tasada en 1.700 reales, de otra cruz, también grande y de oro, pero de la orden de San Genaro valorada en el mismo precio y de la compostura de un espadín de brillantes al que se le colocaron siete diamantes que le faltaban por 542 reales y 17 maravedís¹⁹. El 2 de octubre recibió 100.436 reales por el coste y por la hechura de un par de lazos para zapatos guarnecidos de brillantes y rosas de Holanda en los festones, que los infantes regalaron un año más a la princesa María Luisa por su feliz parto. La parte que correspondía al infante Antonio fue de 40.218 reales. Y el 13 de agosto de 1784 se certificó otra cuenta por valor de 4.655 reales en las que se incluía el valor de dos cruces de oro de pequeño tamaño de la orden de la Concepción, valorada cada una en 15 doblones, y el engaste de tres brillantes en un espadín tasados en 292 reales²⁰. Se le entregó una cruz vieja cuyo oro pesó cinco ochavas para que la reutilizara en la compostura de las nuevas.

16 AGP, Fondo infante don Antonio Pascual, leg. 294.

17 Además se le pagó el trabajo de limpiar la cruz de la Concepción, afianzar los pasadores, limpiar y pulir los brillantes del espadín y el viaje hasta el real sitio de Aranjuez para llevar dicho espadín al infante. Se descontó el precio de un toisón viejo que se le entregó valorado en 1.069 reales.

18 AGP, Fondo infante don Antonio Pascual, leg. 273.

19 También 20 reales por colocar un asa nueva de oro a la cruz de la Concepción, 150 reales por la compostura, esmaltado y hechura de unas piezas que se habían perdido en una orden de San Genaro y 30 reales por la compostura de las manos de la Virgen de una cruz de la Concepción guarnecida con brillantes.

20 En la cuenta se incluía además: la hoja, las boquillas de oro y la vaina de un espadín de brillantes que costó 514 reales; el precio de dos vainas, una de color verde para la bayoneta de campo y otra para el espadín de oro por las que pagó 60 reales; el pasador nuevo que se colocó a una hebilla de oro de un corbatín, 40 reales; la compostura de un sello de la cadena de un reloj de oro en 15 reales; la hechura de dos biriques de plata dorada por 860 reales y el arreglo, blanqueado y bruñido de toda la plata del Infante por cuyo trabajo entregó al platero 240 reales.

El 7 de diciembre el platero de oro Leonardo Chopinot²¹ entregó un collar con 829 crisolitas y diamantes valorado en 101.798 reales y 3 maravedís que le encargaron los infantes y que una vez más regalaron a la princesa María Luisa por haber dado a luz al infante Fernando María. José Narciso Comenge, tesorero del infante Antonio, pagó de esta cantidad 40.899 reales y 1 maravedí²².

Curiosa resulta la cuenta presentada por Jacinto Macrillo el 15 de abril de 1785 por la hechura de una corona de plata para la Virgen, una diadema y un bastón para la figura de San José, dos incensarios, dos pares de arracadas de oro, varias cadenitas de oro y un hilo de bolas de oro todo ello adquirido para adornar las figuras del Nacimiento del Infante. Se le pagaron 960 reales²³. Estos adornos se enviaron desde Nápoles.

El 31 de diciembre Ventura García presentó otra factura por una cruz de oro, de tamaño mediano, de la orden del Espíritu Santo valorada en 1.200 reales que había entregado el año anterior, por los tres brillantes que se colocaron en una cruz de pecho de la orden de la Concepción tasados en 487 reales, por dos pares de espuelas en 291 reales y por varios adornos que también hizo para las figuras del Nacimiento del Infante. Juan de Larrea, caballerizo de campo²⁴, entregó a finales de 1786 a la viuda de López Sáez 1.897 reales y 17 maravedís. Esta cantidad incluía el precio de dos pares de botones de oro valorados con el oro y la hechura en 975 reales.

Juan Carlos Langlase (Langlaçé), nuevo jefe del real guardarropa, pagó el 14 de julio de 1787 al platero diamantista Vicente Risel y Almarza 792 reales por la hechura de un juego de hebillas de oro, pulidas, adornadas con flores realizadas en oro de color verde y con charnelas de acero. Se entregaron en un estuche de tafite que costó 120 reales. Las hebillas fueron examinadas por los fieles contrastes Blas Correa y Antonio de Castroviejo, ensayadores de S.M., marcadores de plata y tocadores de oro. El oro utilizado en ellas se valoró en 2.125 reales y el precio total de la hechura fue de 1.500 reales. Las charnelas de acero valieron 30 reales. Del precio total se le descontaron 3.003 reales ya que se le entregaron nueve hebillas antiguas cuyo oro reutilizó.

21 A. ARANDA HUETE, «Nuevos datos sobre Leonardo Chopinot, platero de oro de la segunda mitad del siglo XVIII», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 105-124.

22 AGP, Fondo del infante don Antonio Pascual, legs. 274. y 294.

23 En 1790 se volvieron a adquirir para el mismo Nacimiento: varias docenas de cuentas de vidrio verde, azul, rojo y blanco, labradas, para fabricar collares y pendientes, dos hilos de perlas y dos pares de pendientes pequeños. El arcabucero del Rey, Salvador Cenarro, realizó catorce alabardas para las figuras de la comitiva de los reyes magos y el platero de oro José Chavert varios estribos, bridas y otros adornos para los caballos de dicha comitiva y colocó varios espejuelos blancos y de color a manera de piedras en los sables de las figuras que les acompañaban. Recibió 5.155 reales. AGP, Fondo del infante don Antonio Pascual, leg. 283.

24 Ejerció provisionalmente las funciones de su padre como jefe del real guardarropa, ya que éste acababa de fallecer.

En este año también comenzaron a trabajar para el Infante los diamantistas Francisco Alonso y José Chavert (Chabert). Alonso realizó una cruz de oro de la orden de Carlos III y esmaltó un toisón de oro. Cobró 833 reales y 26 maravedís. Y Chavert ejecutó una sortija cuyo chatón llevaba engastados un brillante en el centro y doce más pequeños alrededor, montados «a la inglesa». La joya se valoró en 160 reales.

El 5 de enero de 1788 Alonso presentó otra cuenta por la compostura de un ojal de brillantes y el engaste de un brillante que faltaba en una cruz de la orden del Espíritu Santo por cuyo trabajo solicitó 24 reales. Los brillantes se valoraron en 60 reales. También compuso una orden de Carlos III colocando en la cruz y en el vestido de la Virgen una quincena de brillantes de pequeño tamaño tasados en 202 reales y 17 maravedís. Por el repulido y por el esmaltado de la cruz y del vestido pidió 360 reales.

El 2 de mayo José Narciso Comenge entregó a Leonardo Chopinot 30.047 reales y 31 maravedís por un par de broches, otro de pendientes y seis flores para el pelo de brillantes y crisolitas. Esta cantidad correspondía a la cuarta parte del precio total de la pieza. El resto lo pagaron los infantes Gabriel, Mariana Victoria y María Josefa. Una vez más, fue regalada a la princesa María Luisa con motivo del parto del infante Carlos María. El par de broches llevaba engastados 274 brillantes y 54 crisolitas, de los cuales 30 crisolitas pertenecían a la infanta María Josefa. Se valoró todo en 44.396 reales y 8 maravedís. Los pendientes estaban guarnecidos con 736 brillantes y 66 crisolitas, la misma cantidad propiedad de la infanta. Se estimaron en 32.230 reales y 24 maravedís. Por último, las seis flores para la cabeza llevaban 240 brillantes y 114 crisolitas, seis de ellas proporcionadas por el guardajoyas de la infanta. Ascendió todo a 43.564 reales y 25 maravedís.

Francisco Alonso realizó el 22 de enero de 1789 una hebilla de oro para biricú²⁵ encargada por el jefe del guardarropa del Infante. El perfil ovalado estaba labrado con filetillos y medias cañas y las charnelas eran de tres puntas. El oro, según los contrates, se valoró en 958 reales. La misma cantidad se entregó por la hechura.

El 30 de junio los comerciantes madrileños Pérez y Santayana, con tienda abierta en la Puerta del Sol vendieron al Infante una sortija de brillantes por 4.200 reales. Y de la tienda de otro comerciante Diego Pérez se adquirieron unos días más tarde una sortija adornada con un camafeo rodeado de brillantes por 3.000 reales y una botonadura de nácar, piedras y esmalte por 285 reales.

El 11 de septiembre Benito Agüera y Bustamante, secretario de cámara del Infante, aprobó el pago de un lote de diamantes adquiridos en la tienda de Manuel García Aldeanueva, comerciante de Madrid. Se valoraron en 234.552 reales y 3 maravedís. En un primer pago se le otorgaron 200.000 reales y el resto quince días después.

25 Cinto del que penden dos correas unidas por la parte inferior donde se engancha el espaldín.

Estos diamantes se entregaron al platero José Chavert para que los engastara en un toisón de brillantes, rubíes y zafiros, una presilla, un botón de sombrero y un juego de hebillas para los zapatos y charreteras, todas ellas para adorno personal del Infante. Al platero se le entregaron 17.000 reales a cuenta del oro y de las hechuras y unos días más tarde 18.768 reales y 7 maravedís por el resto del valor del oro empleado²⁶. Y el lapidario José Antonio Valencia recibió 940 reales por labrar los zafiros y los rubíes. Además se compraron al platero Leonardo Chopinot varios zafiros por 6.810 reales. Dos meses más tarde, se volvió a adquirir en la misma tienda una sortija de brillantes por 10.109 reales. Había sido fabricada por el platero Vicente Risel quién recibió 480 reales. Llevaba un diamante rosa en el centro, de ocho quilates de peso, abrigantado por Lorenzo de Silva quién cobró por ello 1.800 reales y veintidós brillantes engastados en las dos orlas de alrededor²⁷.

Otro comerciante menos conocido como Pedro García Pinillos también vendió al Infante varias hebillas de plata, unas esmaltadas y otras no, de varios tamaños y precios además de cadenas, llaves y sellos para reloj. Y posiblemente para entregar como regalo se adquirieron en la tienda de Pérez y Santayana a finales de 1789 dos sortijas más, una de ellas adornada con brillantes engastados en roseta, valorada en 6.300 reales, y otra con una pasta azul, en 3.120 reales.

Francisco Alonso presentó otra cuenta el 31 de diciembre por la hechura de dos toisones de oro esmaltados de azul, verde y rojo que con el valor del oro y de la hechura se tasaron en 1.800 reales. En la misma factura se incluyó el precio de dos veneras redondas de la orden de Santiago, fabricadas en oro y nácar y adornadas con esmalte, valoradas en 1.440 reales y de tres cruces de oro, una de la orden de Carlos III, otra de la orden de San Genaro y otra de la del Espíritu Santo, cada una en 960 reales²⁸. El 27 de febrero de 1790 realizó otra venera de oro, con campo de nácar, también de la orden de Santiago por la que solicitó 780 reales y el 22 de marzo una sortija montada «a la inglesa» con tres orlas de brillantes y uno más grande en el centro por 5.865 reales²⁹. Dos meses más tarde, entregó una cruz de oro de la orden de Carlos III valorada en 960 reales.

El 20 de julio se pagó a García Aldeanueva 7.678 reales y 3 maravedís por el coste y la hechura de dos anillos de brillantes fabricados por el platero Vicente Risel.

26 Comenzó a realizarlas el 16 de julio y las entregó el 12 de septiembre. Utilizó 281 brillantes de doble labor y primera agua que pesaron 87 quilates, 4.287 brillantes de media labor y primera agua que pesaron 143 quilates, un zafiro grande en el centro del toisón de 10 quilates de peso adquirido a Chopinot, 84 zafiros de varios tamaños que pesaron antes de labrarlos 10 quilates y 151 rubíes de 28 quilates. AGP, Fondo infante don Antonio Pascual, leg. 294.

27 AGP, Fondo infante don Antonio Pascual, leg. 274.

28 Presentó la fe de contraste firmada por Blas Correa y Antonio de Castroviejo y afirmó haber recibido 1.492 reales y 17 maravedís valor de varias alhajas viejas de oro que se le entregaron para que las reutilizase.

29 El brillante del medio que pesó más de un quilate costó 1.800 reales y los sesenta y dos brillantes más pequeños colocados alrededor 3.570 reales. Por el valor del oro y por la hechura cobró 480 reales. La entregó en una caja de zapa verde por la que pagó 15 doblones.

En la tienda de Pérez y Santayana se adquirió el 10 de enero de 1791 dos bastones de caña con puños de oro por los que se pagó 790 y 700 reales respectivamente. Dos toisones de pequeño tamaño valorados en 1.440 reales fueron entregados por Francisco Alonso el 27 de mayo y en enero del siguiente año engastó tres brillantes en la guarnición de un espadín, dos más en el puño y otro en la contera de la vaina por lo que recibió 180 reales.

El diamantista José Chavert presentó el 24 de octubre de 1792 una cuenta por la compostura de una cruz de brillantes de la orden de Carlos III. Primero desmontó y pulió la cruz, después colocó una guirnalda de laurel guarnecida con ciento catorce brillantes sustituyendo a la corona que antes tenía y por último la montó de nuevo y colocó un asa grande adornado con ochenta y un brillantes. Los brillantes de la guirnalda costaron 3.150 reales y su talla 684 reales y los del asa 6.956 reales y 8 maravedís. Por la talla 486 reales. Le entregaron, para ser reutilizada, una corona de plata, adornada con filetillos y granos de oro, guarnecida con ciento ocho brillantes de varios tamaños que fue tasada en 2.663 reales por Francisco Paredes, tasador de joyas de la corte y ensayador de oro.

Y el mismo tasador valoró en 2.160 reales un diamante de perfil almendrado, talla brillante, que pesó seis granos, dos de un grano cada uno y trece más pequeños que se entregaron a Francisco Alonso quien realizó por orden de Luis de Echaburu, guardarropa de S.M. al servicio del Infante, una flor de lis de brillantes que colocó en una cruz del Espíritu Santo. Por la talla de las piedras cobró 96 reales. Y por el oro 40 reales³⁰. El 30 de diciembre de 1793 presentó esta cuenta e incluyó el coste de la fe de contrato de los brillantes de la flor de lis por la que entregó 29 reales. Además, el repulido de un juego de cuatro hebillas grandes de brillantes por lo que recibió 50 reales y el repulido, limpieza y engastado de dos brillantes menudos en dos placas, una de San Genaro y otra de la Concepción por 100 reales.

El 18 de agosto de 1794 se efectuó una valoración aproximada, según precio de mercado, de las joyas de brillantes propiedad del Infante. El encargado de realizarla fue Francisco Alonso. Se tasaron en 787.700 reales. Dos eran insignias o veneras de la orden del Espíritu Santo. Una, para colocar en el pecho, cuya pedrería se valoró en 60.000 reales y la hechura en 2.000 reales y otra, para colocar en la parte inferior de la banda. Ésta llevaba además una pieza redonda, festoneada, que hacia las funciones de asa, todo ello valorado en 78.000 reales, de los cuales 3.000 correspondían a la hechura.

También dos insignias o cruces de la orden de San Genaro, una para el pecho, con la figura del santo realizada en oro y el resto guarnecido con brillantes valorados en 24.000 reales y la hechura en 2.000 reales. Y otra para la banda, con una pieza cuadrada que hacia las funciones de asa, guarnecida toda ella con rubíes y zafiros tasados en 28.000 reales. Por la hechura 2.500 reales. Y dos cruces o placas de la

30 AGP, Fondo infante don Antonio Pascual, leg. 282.

orden española de Carlos III, una para el pecho cuya pedrería se valoró en 30.000 reales y la hechura en 4.800 reales. Y otra para la banda, similar a la anterior, pero cuyos brillantes se tasaron en 36.000 reales y la hechura en el mismo precio, 4.800 reales.

Además, el Infante poseía dos toisones de oro, uno grande engastado con brillantes, rubíes y zafiros cuya pedrería se estimó en 120.000 reales y la hechura en 15.000 reales y otro pequeño, guarnecido sólo con brillantes y rubíes, en 16.000 reales y la hechura en 1.800 reales. Y en cuanto a las veneras de la orden de Santiago, una era grande, con brillantes y rubíes valorada en 56.000 reales, de los cuales 6.000 reales correspondían a la hechura y la otra era mediana, similar a la anterior, y tasada en 27.800 reales, de los cuales 26.000 era el precio de la pedrería.

También se incluyeron dos ojales para adornar el sombrero y una presilla para sujetar la banda al hombro. Los brillantes del ojal grande se estimaron en 32.000 reales y la hechura en 6.000 reales y la pedrería del pequeño se tasó en 34.000 reales. No se valoró la hechura pues era una ejemplar antiguo, posiblemente heredado. La pedrería de la presilla se estimó en 28.000 reales. Para los zapatos y charreteras se valoró un juego completo de cuatro hebillas grandes cuyos diamantes se tasaron en 56.000 reales y la hechura en 10.000 reales. Y otras cuatro hebillas más pequeñas, antiguas, cuya hechura no se valoró pero si los diamantes que se emplearon en ellas y en un juego de botones en 54.000 reales. Por último, un espadín, antiguo, de oro, guarnecido con brillantes valorados en 56.000 reales. El oro empleado en 3.000 reales³¹.

Unos días más tarde, se pagó a Alonso 1.800 reales por la valoración de las alhajas anteriores, 60 reales por componer una presilla grande de brillantes y 45 reales por engastar en ella dos brillantes pequeños que se habían caído.

El 31 de octubre Vicente Risel presentó una factura por una venera de la orden de Santiago engastada con 634 brillantes montados al aire, 40 rubíes y los reversos de oro valorada en 76.683 reales y por una sortija con 264 diamantes, la mayoría de ellos de esfera y engastados en las letras del reverso, dos cristales de roca y dos retratos pintados por Antonio Boltri³² en 14.025 reales.

El 16 de enero de 1795 se satisfizo a Alonso 693 reales por la hechura y el material empleado en una hebilla de oro para colocar en el corbatín del Infante. Cuatro meses después entregó otra hebilla similar, algo más pequeña, por la que cobró 656 reales. El 14 de julio presentó dos toisones de oro, medianos, valorados cada uno en 12 doblones (720 reales), una venera de oro, de la orden de Santiago, con campo de nácar, en 540 reales, otra de San Genaro de oro en 600 reales, recompuso la pasta morada del chatón de una sortija de diamantes tallados en esfera por 80 reales y esmaltó y colocó asas y chapas nuevas a cuatro cruces de la orden de Carlos III

31 *Ibíd.*, leg. 252.

32 Antonio Boltri Gutiérrez cobró 1.280 reales.

por 780 reales. En pago de estas cantidades se le entregaron siete hebillas de oro, una para corbatín, de perfil ovalado, adornada con filetes y hojas, con charnela y clavillo de tres puntas y el resto pequeñas, para charreteras, labradas de filetes, todas ellas valoradas en 828 reales y medio y cuatro hebillas de oro para zapatos y charreteras, de perfil cuadrado, labradas con diseño de hojas, óvalos y cordoncillo, tasadas en 1.272 reales y 17 maravedís³³. Quedo a su favor 1.363 reales que le pagó Luis García Echaburu el 3 de septiembre.

El 14 de septiembre se adquirió en la tienda de Santiago Ruiz de Santayana un diamante solitario por 120.000 reales y un medallón de diamantes por 52.000 reales. El 26 de octubre Vicente Risel entregó una sortija de pelo que había adquirido en el real sitio de San Ildefonso por 90 reales, cuatro pares de broches de oro por 300 reales, tres sortijas de brillantes valoradas en 6.300, 8.000 y 7.000 reales respectivamente y dos sortijas de pelo guarnecidas de brillantes con una gran piedra en el centro, ambas en 3.480 reales.

El 11 de noviembre Francisco Alonso colocó una figura nueva de San Genaro en una venera de esta orden y esmaltó la cruz solicitando por su trabajo 360 reales. Un mes más tarde arregló una presilla para sombrero colocándole varias piezas que había perdido por valor de 80 reales, engastó un diamante que faltaba en la cifra del chatón de pasta azul de una sortija por 100 reales y realizó una orden del Espíritu Santo de tamaño mediano por la que cobró 720 reales.

El 23 de mayo del año siguiente, el jefe del guardarropa adquirió en el obrador de Alonso para el servicio del Infante un toisón grande, de oro, con botón, esmaltado por el anverso y el reverso, por el que pagó 3.000 reales. La pieza se guardó en una caja de tafilete que costó 60 reales. El 7 de julio el platero presentó una factura por la compostura de varias joyas del Infante, entre ellas tres cruces de las ordenes de Carlos III, Espíritu Santo y San Genaro, un espadín, un toisón y unas hebillas. Todas las piezas estaban guarnecidas con brillantes. En las alas de las hebillas colocó además seis brillantes valorados en 184 doblones. Y en las llamas del toisón engastó tres rubíes tasados en 20 doblones. Por este trabajo percibió 200 doblones (12.000 reales).

Por estos días se adquirió en la tienda de Pérez y Santayana una sortija de oro con un letrero de brillantes por la que el tesorero pagó 2.400 reales y en la tienda regentada por la viuda de Pérez y Caballero un cintillo esmaltado guarnecido de brillantes por 2.640 reales. A Vicente Risel también se le hicieron dos pagos, uno de 27.432 reales y otro de 35.091 reales por varias alhajas entre ellas una sortija de brillantes, con la orla engastada al aire y una cifra, dos pasadores de brillantes para el toisón de gala y de media gala y cien cuentas de coral facetadas, estas últimas por 2.800 reales³⁴.

33 Según la fe de contraste firmada por Correa y Castroviejo la hebilla de corbatín pesaba siete ochavas, dos tomines y nueve granos, las seis más pequeñas dos onzas y dos tomines y las hebillas para los zapatos cuatro onzas, cuatro ochavas y cinco tomines y eran de ley de 19 quilates.

34 AGP, Fondo infante don Antonio Pascual, legs. 276 y 294.

El 31 de diciembre Risel presentó otra factura por valor de 39.982 reales, de los cuales 22.119 reales correspondían al precio de una sortija «hechura de collar de perro», con un gran brillante en el centro, fondo de pelo y guarnición de diamantes. El resto pertenecía a una gola para señora con campo de pelo, cifras y palmas de diamantes de esfera y un cristal de roca. Y el 21 de septiembre del siguiente año otra que ascendió a 60.266 reales por un puño de bastón guarnecido con 814 brillantes de primera agua, un par de flores para la cabeza con 268 brillantes engastados al aire y una sortija de brillantes que adquirió a un comerciante por 4.140 reales.

El 28 de abril de 1798 Agustín Garivati y Carlos Clerici, comerciantes de Madrid, vendieron 150 granos de granates finos gruesos que pudieron ser adquiridos para engastar en joyas o para fines medicinales ya que los granates, por sus propiedades curativas, se utilizaban en medicina. Costaron 3.000 reales.

De nuevo Vicente Risel recibió el 2 de agosto 76.380 reales por varias alhajas de oro y diamantes que se adquirieron en su tienda para agasajar con ellas a las personas que atendieron a la infanta María Amalia, esposa de Antonio Pascual, durante el parto y posterior enfermedad. Y el 24 de diciembre se le pagaron 42.865 reales y 17 maravedís por el arreglo de una presilla de diamantes en la que utilizó piedras del Infante y de su propiedad, por la hechura de una cruz grande de la orden de Santiago guarnecida con rubíes que se utilizó para colocar en el ojal de una casaca y por el perjuicio y las molestias que le pudo causar el encargo de un aderezo de brillantes y esmeraldas que el Infante finalmente no adquirió.

El 20 de enero de 1799 Francisco Alonso entregó un toisón de oro, grande, de gala, esmaltado, por el que debía recibir, incluyendo el oro empleado y la hechura, 3.326 reales³⁵. Pero el Infante decidió que en lugar de satisfacerle esa cantidad, se le canjearía por un espadín y una hebilla de corbatín de oro, de perfil cuadrado, adornada con motivos florales labrados en el metal y cordoncillo, que el Infante ya no usaba. La guarnición para el espadín era de oro y estaba compuesta de cruz, concha, puño adornado de cordoncillo, pomo labrado de trofeos y dos brocales con asas y contera³⁶. El valor de estas piezas era de 3.307 reales y 8 maravedís. Además se le pagaron 18 reales y 26 maravedís con el fin de cancelar totalmente la deuda. También solicitó 180 reales por la compostura de un espadín de acero y 360 reales por hacer de nuevo y esmaltar una cruz de la orden de Carlos III.

A partir de esta fecha se incluyeron entre las cuentas del oficio de guardarropa algunas cantidades menores solicitadas por Santiago Martínez Rufo, mozo del oficio, referentes a pequeños arreglos, composturas y limpieza de alhajas. Por ejemplo, se

35 En esta cantidad se incluyeron los 70 reales de la caja, los 36 reales que se pagaron al contraste por tasar la pieza y el precio solicitado por la compostura de otro toisón similar al que se le esmaltaron dos piezas que habían saltado y se repulió todo de nuevo, 220 reales. Los contrastes fueron Blas Correa y Antonio de Castroviejo.

36 Pesó rebajada la madera del interior del puño, un marco y dos onzas. Se valoró en 3.127 reales y 8 maravedís.

le entregaron 186 reales por limpiar los brillantes del Infante, 120 reales por componer un espadín de acero y colocar algunas piedras que había perdido y 40 reales por limpiar la vaina de la espada. El jefe del guardarropa satisfizo además 840 reales por una cruz de la orden de Carlos III para colocar en la banda, 330 reales por la hechura y el esmalte utilizado en una cruz de la misma orden para lucir en una banda de campo ya que se había aprovechado el oro de otra venera que se rompió y pagó 300 reales al platero de oro Francisco Trilles por esmaltar de nuevo un toisón de oro grande, de corte, cuyo esmalte se había estropeado.

En este mes de enero la viuda de Pérez y Caballero recibió 3.880 reales por un par de hebillas de plata con hoja de oro y un vestido de terciopelo bordado y dos chupas. Juan Manuel de Vergara cobró 2.490 reales por varias alhajas de oro y acero. Y Vicente Risel continuó suministrando alhajas para la servidumbre del Infante. Una cuenta se presentó el 18 de octubre y ascendió a 1.545 reales y la otra del 23 de mayo de 1800 por valor de 9.614 reales y 25 maravedís, precio de cuatro sortijas de brillantes adornadas con cifras en los chatones.

Alonso colocó el 30 de junio un fondo nuevo de nácar en una venera de la orden de Santiago y sobre él la cruz o espadilla de oro esmaltada. Y cobró 180 reales por hacer una par de botones de oro para camisa.

Y las compras no cesaron. Pérez y Santayana vendieron el 21 de julio de 1800 dos sortijas de brillantes y tres cadenas de oro para relojes por 8.280 reales. Estas alhajas fueron adquiridas para ser entregadas como regalos³⁷. El 16 de octubre se entregó 2.000 reales a Cayetano Castañeda, correo de gabinete, por el precio de una alhaja que trajo desde París y el 31 de diciembre se pagó a Vicente Goldoni, platero de oro, 480 reales por dos alfileres de oro para adornar la camisola y seis penas de oro.

El 29 de enero de 1801, Vicente Torretiello, diamantista al servicio de la infanta María Josefa, realizó algunos trabajos para el Infante. Entre ellos: limpiar el toisón grande y poner un rubí que se había perdido por lo que recibió 60 reales; componer y limpiar la presilla del sombrero por la misma cantidad; colocar un brillante en la presilla anterior que costó 20 reales; componer y limpiar una cruz de la orden de la Concepción por 120 reales; limpiar un par de hebillas con las charreteras por 60 reales; limpiar un espadín por 30 reales; limpiar un toisón pequeño y dos veneras de la orden de Santiago por 20 reales y colocar otro brillante en una de las veneras por 20 reales. El 28 de abril presentó una cuenta por una sortija cuyo valor ascendió a 10.409 reales.

El 11 de mayo de 1802 el platero Juan Soto presentó una factura por la hechura y el esmalte utilizado en la fabricación de dos insignias de la nueva orden de San Fernando, una para colocar en la banda de campo por la que se le pagó 1.200 reales y otra para la banda de corte por 2.800 reales. También compuso una insignia enviada desde Nápoles por cuyo trabajo solicitó 280 reales.

37 AGP, Fondo infante don Antonio Pascual, leg. 277.

Y con motivo del viaje de la familia real a Barcelona para celebrar la boda del príncipe Fernando se adquirió un lote de joyas a varios comerciantes de la corte, destacando entre ellos José Bouchet, quien recibió 35.340 reales. En las cuentas se registraron también pequeñas compras de alhajas, sin especificar el nombre del comerciante o platero, que se utilizaron para el adorno personal del Infante o para agasajar a las personas que estuvieron esos días a su servicio.

A partir de julio de 1802 el diamantista y platero de oro Mateo Matute comenzó a realizar pequeñas composturas y del caudal de los reales alimentos recibió el día 29 de ese mes 2.858 reales por varias alhajas que ejecutó para la servidumbre del Infante. En octubre del siguiente año cobró 5.428 reales por varias alhajas que vendió al Infante y el 1 de julio de 1804 compuso el nudo de un toisón de brillantes por el que recibió 170 reales. El 30 de diciembre de 1805 presentó la cuenta por cuarenta águilas de plata de la Legión de honor (también conocida como la orden de Napoleón) y seis broches de plata dorada que ascendieron a 2.170 reales. Al año siguiente, realizó otras doce águilas por las que cobró 540 reales. Percibió además 500 reales por esmaltar las tres ordenes en una venera de oro, 240 reales por montar dos anillos de brillantes y 420 reales por engastar tres brillantes en una presilla³⁸.

A partir de esta fecha, coincidiendo con el declive económico del reino, comienzan a incluirse en las cuentas de Felipe de Baños, tesorero del Infante, varios cargos a su favor por la venta de alhajas. El diamantista Matute adquirió el 9 de marzo y el 20 de julio varias joyas de diamantes por las que entregó 162.928 reales y el 19 de noviembre de 1807 otro lote por el que pagó 10.719 reales³⁹.

Cuando el infante Antonio Pascual fue obligado a abandonar Madrid junto con el resto de la familia real camino de Bayona, las autoridades francesas ordenaron el desalojo de los cuartos reales del palacio madrileño y todas las propiedades del Infante se trasladaron a una de las casas llamadas del Sagrario, en la calle de Segovia, arrendadas hasta ese momento por el Infante. Allí vivían varios de sus criados, entre ellos José Vázquez, persona de su confianza que se encargó de custodiar sus bienes. En el traslado participaron todos los jefes de los oficios y sitios reales para que nada se extraviara. Más tarde todas las propiedades fueron confiscadas por los franceses.

Afortunadamente el Infante pudo llevarse todas las alhajas de diamantes existentes en su guardarropa que viajaron con él hasta Valençay. Pero aún así, otras alhajas menos valiosas fueron confiscadas por la Secretaría de Bienes Nacionales y recopiladas en una relación efectuada el 8 de junio de 1809 por Francisco Gallardo. Entre ellas: varios pares de hebillas de plata, tres pares de hebillas de acero; un par de hebillas grandes de plata dorada con charreteras a juego; un rosario con medallas de plata; dos cruces, una de ellas grande, de la orden de San Fernando de oro esmaltado; cinco cruces del toisón de oro; una hebilla de corbatín de oro; una

38 *Ibíd.*, legs. 278 y 283.

39 *Ibíd.*, leg. 279.

cruz de la orden del Espíritu Santo; dos cruces de la orden de Santiago de oro y nácar; una hebilla grande y su corchete para el cinturón de oro; cuatro cruces de la orden de Carlos III de oro esmaltado; una cruz pequeña de la orden de San Genaro; cuatro pares de botones de manga de oro; una hebilla charretera y una caja de ágata montada en oro.

Además: varios collares de corales guarnecidos de oro, algunos adornados con medallas y relicarios de plata; un par de hebillas de plata con piedras falsas; un par de espuelas; ocho sortijas de oro con piedras falsas; dos pares de pendientes de perlas finas y oro; tres bandas grandes con sus pequeñas cruces; dos toisones pequeños de oro esmaltado; una cruz de orden de Santiago de oro y nácar; una sortija con un topacio; doce sortijas de oro de las cuales tres estaban guarnecidas con diamantes talla rosa; una caja completa con cuarenta y nueve sortijas de piedras falsas; un papel con dieciocho sortijas algunas con piedras falsas; un anteojito; tres cadenas de reloj de acero; un rosario de oro afilegranado; cuatro pares de pendientes de oro y un papel con botones de plata afilegranados⁴⁰.

Y en el oficio de la real guardarropa, en el cofre de los diamantes, se confiscaron: un relicario estropeado; una cruz de oro esmaltada de la orden de San Fernando regalada por el Rey de Nápoles; dos hebillas de oro para cinturón; cinco toisones de oro para campo; dos veneras de la Concepción para corte; otra dos más pequeñas para el campo; dos cruces de la orden de Santiago para campo; otra de San Genaro; otra del Espíritu Santo; cuatro juegos de botones de oro para camisa; un cintillo para el sombrero con hebilla de oro y una caja de piedra ágata.

Durante su estancia en Valençay el Infante adquirió sobre todo vestidos, alguna escopeta, varios relojes y unas pocas alhajas ya que la mayoría, las de gran calidad, como ya se ha dicho, consiguió salvarlas. Por ejemplo, en julio de 1808 compró dos espadas con puño de plata sobredorada valoradas cada una en 960 reales; tres pares de hebillas de plata por 72, 96 y 84 reales respectivamente y una hebilla dorada para corbatín por 96 reales. En 1809 tres alfileres de oro por 92 reales y en diciembre otro alfiler para adornar el pecho por 24 reales. Por último, en octubre de 1811 adquirió al sobrino del relojero Abraham-Louis Breguet una sortija de oro con un termómetro en el chatón por la que pagó 240 libras francesas, es decir 960 reales. Todas estas adquisiciones fueron anotadas por el propio Infante en varios cuadernillos.

Todas estas joyas reunidas por el Infante a lo largo de su vida, realizadas la mayoría como hemos visto por los principales plateros de oro de la corte, fueron heredadas a su muerte, acaecida en abril de 1817, por sus sobrinos y únicos herederos, el rey Fernando VII y el infante Carlos María Isidro. Se procedió a ejecutar inventario de sus bienes con la posterior almoneda para cancelar sus deudas. Luis Beldrof, aposentador de palacio, informó el 17 de diciembre de 1821 a Juan Miguel

40 *Ibidem*, leg. 252.

de Grijalva que el rey Fernando VII había elegido las alhajas, algunas obras de la librería y varios efectos más y que el resto se vendió en pública almoneda. Todo el dinero en metálico conseguido pasó a la tesorería del Infante.

En una caja cuadrada forrada de tafilete se guardaba un aderezo de brillantes compuesto de collar, pendientes, manillas, un peine y dos sortijas, cuyo valor ascendía a 120.644 reales⁴¹. Era un aderezo de uso femenino posiblemente propiedad de su difunta esposa, la infanta María Amalia de Borbón, hija de Carlos IV y de María Luisa de Parma.

En cuanto al resto de las joyas destacan: un juego de hebillas para adornar los zapatos y unas charreteras antiguas de brillantes valoradas en 36.000 reales. Otro juego de hebillas para los zapatos y para las charreteras, de perfil ovalado y dos pares de botones para los puños, adornadas ambas piezas con brillantes, en 80.000 reales.

Además, dos toisones, uno de ellos de gala, de brillantes de varios tamaños y calidades, con una orla de zafiros en el eslabón, rubíes en las llamas y brillantes pintados en el cordero, valorado en 127.240 reales. Otro, chico y antiguo, guarnecido de brillantes incluso en el nudo y con rubíes en las llamas. Se tasó en 22.260 reales.

Dos presillas de sombrero, una antigua de brillantes y con el reverso de oro, valorada en 49.040 reales, y otra para adornar el ala del sombrero formada por chatones y flores. El botón central, de perfil redondo, con tres orlas de brillantes y en el centro se engastó otro más grande. Se tasó todo en 105.760 reales.

Y en cuanto a las cruces y veneras poseyó: una de la orden de la Concepción para la banda, guarnecida de brillantes, con las llamas de oro, esmaltadas de azul tanto el anverso como el reverso, el manto de la Virgen engastado de zafiros y el resto del cuerpo de brillantes, tasada en 32.920 reales. Otra de la orden de San Genaro de brillantes, con las llamas y parte del manto del santo con rubíes y zafiros labrados, valorada en 31.640 reales. Y la tercera, del Espíritu Santo de brillantes con las llamas y el reverso de oro esmaltado de verde, en 63.070 reales.

Dos veneras de la orden de Santiago guarnecidas de brillantes con el hábito de rubíes y el campo de brillantes engastado a tope. Una llevaba orla de brillantes, festón, lazo, tulipanes y engastes y se tasó en 60.324 reales. La otra tenía los diamantes engastados en oro y pintados de amarillo y se valoró en 34.600 reales.

Varias placas, es decir, piezas más sencillas pero utilizadas con el mismo propósito que las anteriores, constituían también un buen conjunto. Destacan: una placa de la Concepción de brillantes y el manto de la Virgen con zafiros en 28.040 reales; una placa de San Genaro de plata, excepto la figura del santo que es de oro, guarnecida de brillantes en 28.740 reales; una placa del Espíritu Santo guarnecida enteramente de brillantes excepto los ojos y el pico de la paloma que son rubíes engastados en

41 El collar se valoró en 56.684 reales; las manillas en 31.060 reales; los pendientes en 13.440 reales, el peine en 17.260 reales y las sortijas en 2.200 reales.

plata en 36.620 reales; una cruz de la Legión de brillantes con el laurel de esmeraldas engastadas en oro y el reverso esmaltado en 5.680 reales y una cruz de la Inquisición de diamantes rosas de mala calidad y una placa de oro en el centro con el hábito esmaltado en 600 reales. Un espadín de oro guarnecido de brillantes distribuidos en el adorno de la hoja, a base de cartones y engastes valorado la pedrería y el oro en 52.580 reales⁴².

Y por último, un buen número de sortijas, de oro, guarnecidas con rica pedrería, con chapas de oro grabadas por el reverso, engastadas «a tope» y «a la inglesa» y con brazos y aros vaciados siguiendo también la moda inglesa. Entre ellas: varias sortijas lanzaderas, una cuyo chatón, bordeado con una orla de brillantes, llevaba en el centro una pieza de pasta azul sobre la que se colocó un ramo de brillantes rosas de esfera y un brillante almendra, tasada en 3.000 reales; dos lanzaderas ovaladas con pasta azul y una cifra engastada de rosas de esfera cada una en 1.960 reales; otra también con pasta azul en el chatón y una cinta enredada con engastes de rosas de esfera, orla de brillantes y un engaste de lo mismo, en 3.120 reales; otra similar pero con un adorno en forma de laurel realizado con rosas de esfera, orla de brillantes y uno, grande en el centro y con color, en 4.120 reales; otra con una orla de perlas, pasta azul y una banda lisa con rosas en esfera en 556 reales y dos adornadas con orlas de brillantes y zafiros, con el brazo vaciado y a la inglesa, tasadas cada una en 5.760 reales.

Y adornadas en el chatón con retratos de la familia real: una sortija grande con un retrato del rey Carlos IV cuando era niño rodeado por una orla de brillantes en 8.130 reales; otra lanzadera, ovalada, con el retrato de la infanta María Amalia rodeado de brillantes engastados al tope en 5.300 reales; otra lanzadera con una A en el centro, con brillantes sobre campo de rubíes, dos orlas de brillantes de doble labor y los cantos y parte del brazo engastados de rositas de esfera en 5.254 reales y otra, de perfil ochavado, orla de brillantes montados al aire, con un chatón giratorio adornado con dos retratos, uno del Príncipe de Nápoles y el otro de su esposa, estimada en 5.400 reales.

Además: una sortija con un chatón cuadrado cuajado de brillantes y dos orlas con engastes alrededor en 2.880 reales; otra con un camafeo y una orla de brillantes en 2.080 reales; otra similar con otro camafeo en 640 reales; otra con diamantes rosas y un cristal en el centro con una cifra de oro sobre talco azul en 520 reales; otra con un brillante en el centro perfecto de 24 granos y una orla con once brillantes de un quilate cada uno, con el brazo vaciado a la inglesa en 45.720 reales; otra grande con el chatón redondo cuajado de brillantes en 9.960 reales; otra redonda guarnecida de brillantes en 9.780 reales y otra con un camafeo rodeado de brillantes en 1.460 reales; otra con el contorno redondo, con el brazo vaciado a la inglesa, con un rubí en el centro, dos orlas de brillantes y una de rubíes en el centro en 4.800

⁴² Se advierte que a este espadín le faltaban dos brillantes, uno en la concha y otro en el pomo.

reales y una sortija collar de perro con dos orlas de brillantes y pelo en el centro en 960 reales.

Y finalmente: dos sortijas de oro con un reloj, una adornada con orla de perlas valorada en 2.000 reales y la otra con brillantes en 6.200 reales; dos cintillos engastados de brillantes en 1.440 reales; un cintillo con un brillante en el centro y hojas y engastes a los lados en 1.600 reales; otro con un brillante flanqueado por dos lunas en 5.060 reales; otro ovalado en 720 reales; otro con nueve brillantes de color festoneado en 600 reales; otro con dieciséis brillantes en 720 reales; otro con siete brillantes de doble labor festoneado en 1.080 reales; siete ejemplares similares con cinco brillantes valorados en 540, 320 reales y 240 reales; un cintillo con siete brillantes de doble labor engastados al aire en 3.200 reales y dos solitarios, ambos con un brillante de primera agua en 2.000 y 85.000 reales, este último por llevar una piedra de 45 granos de peso y mucho color.

Y cuatro sortijas grandes de obispo, una con una amatista en el centro, brazo y chapa de oro grabado valorada en 7.460 reales, otra también con una amatista pero de peor calidad y una orla con diecisiete brillantes en 8.860 reales, una tercera con un topacio, tostado, rozado, con dos orlas de brillantes y una de topacios en 2.558 reales y la cuarta similar a la anterior en 4.400 reales.

Como se ha comentado, el rey Fernando VII se quedó con la mayoría de estas joyas pero varias de ellas fueron otorgadas a personas vinculadas a la corte. Por ejemplo, dos placas de San Genaro se entregaron a un ministro, un sello de reloj y un par de hebillas a José Vázquez y una caja de oro y un collar de filigrana al aposentador de palacio. También por real orden se fundieron veintiuna cruces de ordenes que estaban muy maltratadas y el importe conseguido por ellas se incluyó en el inventario.

Mistificaciones en la metodología para el estudio de la joyería: atribuciones fantásticas y erróneas; la construcción del arquetipo y el papel del ciberespacio

LETIZIA ARBETETA MIRA
Museo de América

Uno de los diversos problemas a los que se enfrenta el análisis de la joyería antigua deriva de la falta de conexión entre las piezas físicas (como objetos– testigo, que asumen el papel del espécimen) y las fuentes, tanto gráficas como documentales. Por lo común, la carencia de marcas dificulta la adscripción de la pieza en estudio a un periodo concreto, dificultad que no cabe resolver con el mero examen físico, pues las artes del fuego se han sucedido sin variación importante hasta comienzos del siglo XX. Aunque las apariencias (descriptivas, gráficas) puedan semejarse, la duda metódica persiste y necesita comprobar la veracidad de lo que aparentemente coincide, pues son muchas las imitaciones miméticas y/o conceptuales, realizadas con o sin intención dolosa, algo que resulta secundario.

Otros peligros más sutiles acechan, comunes a cualquier historiador: la imposibilidad de comprobar la veracidad de las fuentes. Si éstas no proporcionan información fiable, ¿cómo detectarlo? El prestigio de algunas de ellas puede jugar una mala pasada, pues se aceptan sin más, generando una cadena de confusiones, tanto por atribuciones erróneas (sean éstas interesadas o casuales), como por conclusiones

precipitadas, parciales o inmaduras desde el punto de vista del análisis científico. Pero lo cierto es que en muy pocos casos se puede acudir a rangos de prueba definitivos, en especial análisis químicos que puedan determinar, por ejemplo, la composición de la soldadura, los pigmentos vítreos del esmalte, la liga de los metales empleados, la autenticidad de marcas o fechas inscritas, etc.

Por ello, estudiar una joya sin más apoyo que la capacidad deductiva y la documentación, aun gráfica, tiene algo de salto en el vacío, de bucle arriesgado, máxime cuando al historiador del arte, a diferencia del científico «de bata blanca», no se le perdonan los errores y rara vez puede experimentar con hipótesis variables, sin arriesgar su credibilidad ante avances que supongan cambios de criterio.

A mayor abundamiento, dado el carácter universal de la joyería y su presencia omnipresente en todo tipo de sociedades y épocas, vienen creándose una serie de arquetipos, tan comunes a nuestros ojos, que se consideran de veracidad probada, por lo que no se suelen analizar. Asimismo, el volumen de información que se nos ofrece, incluyendo el existente en el ciberespacio, hace materialmente imposible un análisis exhaustivo y, siendo preciso elegir, se obvia lo que nos parece conocido, aceptado y no problemático. Es quizás por ello que menudean estudios sobre árboles que nunca se han planteado cómo es el bosque. Hoy más que nunca, cualquier atribución, por muy tradicional que sea, debe ser probada fehacientemente, tanto si se refiere a autorías, personajes o sucesos históricos relacionados con la joya. Lo mismo cabe decir sobre la procedencia, pues las inexactitudes, sean o no de buena fe, tienen como resultado la adopción de conclusiones erróneas. Por ejemplo, el hecho de que una joya aparezca inventariada entre los bienes de un particular, si no existen más referencias, significa exactamente eso y sólo eso, que la joya estaba en ese momento, en su poder. Aunque es presumible su procedencia de un entorno cercano, entramos en el terreno de la hipótesis razonable, que también necesita ser demostrada. Hay joyas que, a pesar de estar durante generaciones en posesión de una familia, no se crearon para ésta y su presencia puede obedecer a circunstancias diversas, no siempre previsibles. Podríamos seguir enumerando cuestiones de este tipo, que a pesar de su evidencia y simplicidad, no siempre son tenidas en cuenta. Si a esto se añade la dificultad de distinguir una joya original de época, la conclusión es que lo que parece obvio no lo es tanto. En cuanto al análisis físico de la joya, además de la presencia de falsos e imitaciones realizados con el propósito de confundir, existe otro problema –común a cualquier otro testimonio material del pasado– que dificulta su correcta evaluación, como es la elaboración, con partes o fragmentos originales, de algo totalmente nuevo, normalmente más valorado que la suma de los elementos de los que está compuesto y a lo que en ocasiones, se le adjudican circunstancias lo más verosímil y atractivas posible, incluyendo procedencias inventadas que llegan a ser extraordinarias.

Recordaremos a continuación una serie de ejemplos que hemos tenido ocasión de evaluar en distintas ocasiones, y que demuestran la variedad de situaciones.

Quizás el caso más espectacular, dentro de la platería de oro existente en nuestro país, sea el de la llamada «Copa del Emperador Rodolfo II» existente en el museo de la Fundación Lázaro Galdiano, que, pese a haber sido publicada como procedente de la Cámara Imperial del Tesoro de este personaje en catálogos de gran prestigio y revistas (como *The Connoisseur*) desde comienzos del siglo XX, no era ni más (ni menos) que una falsificación muy bien realizada, con elementos en parte antiguos, enriquecida con un fantástico «pedigrí» a lo largo del tiempo y que lucró a sus sucesivos propietarios y a sus creadores, posiblemente Reinhold Vasters y Alfred André¹.

Este último fue reconocido como restaurador de gran prestigio en su época, e intervino en casi todos los grandes tesoros europeos, siguiendo el criterio –por entonces usual– de reponer miméticamente sus faltas o bien reinventar su aspecto, como fue el caso de la arqueta denominada «de Isabel Clara Eugenia», despojada de su rica guarnición durante la invasión napoleónica. Como ejemplo de la distinta mirada de una época, debe señalarse el hecho de que el rey Alfonso XIII otorgó a André la Orden de Carlos III por su trabajo².

Ya hemos señalado en repetidas ocasiones que la existencia de un gran número de moldes de joyas y partes de las mismas en poder de este hábil personaje³ plantea graves problemas a la hora de evaluar la autenticidad de ciertas joyas españolas que fueron objeto de una fuerte demanda por parte de los coleccionistas. Desde al menos, el último cuarto del siglo XIX, se valoraron especialmente los llamados pinjantes, brincos o dijes de cadenas, propios de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos de XVII, lo que supuso la aparición de falsos e imitaciones, algo que, sin auxilio del laboratorio, nos lleva a los límites de la expertización visual.

ATRIBUCIONES INCORRECTAS, FANTÁSTICAS Y LEGENDARIAS

Las procedencias también pueden jugar malas pasadas, pues, por lo pronto, ninguna colección particular debe ser considerada totalmente fiable «a priori», y las anécdotas a este respecto se suceden desde hace varios siglos. Más confianza ofrecen colecciones aparentemente intactas como las de la realeza o, en el contexto hispánico, las de ciertas instituciones eclesiásticas, especialmente las acumulaciones denominadas genéricamente tesoros, joyeros o joyeles, fruto de la veneración de las imágenes. Sin embargo, y como puso de relieve en su día la exposición *Fake*.

1 L. ARBETETA MIRA, «Gran vaso denominado Copa del Emperador Rodolfo II», en AA. VV., *Obras maestras de la Colección Lázaro*. Madrid, Fundación BSCH, 2002, pp. 298-303.

2 A. KUGEL, R. DISTELBERGER y M. BIMBENET-PRIVAT, *Joyaux Renaissance: une splendeur retrouvée*. París, Ed. J. Kugel, 2000, «Annexe. Les moulages en plâtre et modèles de bijoux de l'atelier du restaurateur Alfred André (1839-1919)», s.p.

3 Ibídem, passim. Véanse láminas y comentarios.

*The Art of Deception*⁴ también caben las mistificaciones, las sustituciones y la recreación «ex novo», todo ello con independencia del ánimo de lucro o la intención dolosa de sus promotores y ejecutantes. Sin embargo, puede darse la situación inversa, considerar falso algo que puede ser auténtico, caso frecuente si desconoce la documentación o no han aparecido paralelos de los modelos, como sucedía con unos brincos provenientes del tesoro del Pilar, con figuras de perritos, atribuidos a Reinhold Vasters⁵.

Es frecuente también la incorrecta vinculación de la joya con personajes y circunstancias determinados, lo que desfigura para siempre los datos reales del objeto. Afortunadamente, es posible apreciar en algunas ocasiones que la joya sobre la que recae la atribución no es contemporánea al personaje con el que se pretende vincularla. Por supuesto, puede ser algo anterior, desfase frecuente en los exvotos y donaciones religiosas, pero nunca posterior.

Continuando con el joyero de la Virgen de El Pilar de Zaragoza, se conserva una paloma de oro esmaltado como donación del rey Amadeo I de Saboya, si bien comprobamos que constaba en inventarios anteriores a la llegada de este monarca a España⁶. Por el contrario, se exhibe en el Museo Nacional de Artes Decorativas un pinjante de oro esmaltado y pedrería en forma de libro, que se adquirió por haber pertenecido a Carlos I, algo que parece difícil, pues el Emperador falleció en 1558, mientras que la joya, a juzgar por sus aspectos técnicos y la documentación disponible, podría estar ejecutada entre las postrimerías del siglo XVI y las décadas iniciales del XVII⁷. El hecho de que existan descripciones coincidentes no es razón incuestionable, ya que las joyas en forma de libro en miniatura estuvieron de moda más de un siglo un siglo en toda Europa, adoptando distintos aspectos según evolucionaban los criterios estéticos, y son de cita frecuente en inventarios.

Siendo arriesgado mantener la vinculación de una joya con personajes históricos, lo es todavía más interpretar sus posibles relaciones con ciertos diseños, como sucede con ciertos pinjantes de cadenas en forma de pez monstruoso con un jinete,

4 M. JONES (ed.), P.T. CRADDOCK y N. BARKER, *Fake. The Art of Deception*. University of California Press, 1990. Sobre el concepto de falso, ver pp. 29-58; y la falsificación en los siglos XIX y XX, con referencia a obras de supuesta procedencia española, pp. 161-234.

5 Ibídem, pp. 202-204. Cf: L. ARBETETA, «El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, CSIC, Madrid, 1996, p. 115; Eadem, «La Joya española de Felipe II a Alfonso XIII», pp. 24-25, en L. ARBETETA MIRA (coord.), *La Joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid, 1998, p. 74, nota 17.

6 L. ARBETETA MIRA, «Alhajas. Pinjante del Espíritu Santo», en E. TORRA DE ARANA, C. ESTERAS y L. ARBETETA, *Jocalias para un aniversario*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995, pp. 208-9.

7 L. ARBETETA MIRA, n. cat. 124 «Librico denominado Credo de Carlos V», en AA. VV., *El arte de la plata y las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, Museo del Prado, 2000, p. 124.

que puede ser un soldado, un guerrero emplumado o un niño, todo ello objeto de numerosas interpretaciones iconográficas⁸.

En el caso del jinete, ya advertimos que algunos detalles se repetían, como la rodela con cruz, la indumentaria castrense o la maza, que parecían indicar su relación con alguna acción militar naval, lo que inmediatamente nos sugirió la batalla de Lepanto (1571), si bien los pinjantes parecían obras posteriores en algunas décadas. Advertimos también que la decoración de la Galera Real poseía una figuración parecida, por lo que acudimos al discurso de Juan de Mallara sobre su construcción y ornamentación⁹. De ello dedujimos una doble vinculación con la figura de D. Juan de Austria y su hermanastro el Rey Felipe II, lo que precisaba una matización: Felipe II, con razón o sin ella, desconfiaba de su hermanastro, y hubiera sido visto como un desafío que éste se arrogara el protagonismo político (además del militar) sobre la victoria de Lepanto. De carácter ambicioso, pretendía que se le reconociera como Infante y es sabido que deseaba un reino, pareciéndole poco la corona de Albania, que le fue ofrecida, pues aspiraba a reinar sobre Inglaterra, por vía de matrimonio. Por tanto, lo natural es que, a través de Juan de Austria, la hazaña se adjudicara al rey, algo que ya señalaba el propio Mallara y que se aprecia en la imagen del monarca cabalgando sobre un delfín, plasmada en el doble ducatón conmemorativo de la victoria naval, imagen alusiva al dominio de Felipe II sobre los mares¹⁰.

Por otra parte, teniendo en cuenta la fecha tardía de realización de los pinjantes, que creemos posteriores en todo caso a la muerte de Carlos I, así como la posibilidad de que hubieran constituido una moda efímera, nos preguntamos si estas joyas eran, en realidad, conmemorativas, posiblemente creadas hacia 1588 como recuerdo del éxito de Lepanto, a la vez que señales de buen augurio, en el momento del inicio de otra empresa naval, la salida de la Gran Armada hacia Inglaterra. Tras el desastre, las joyas habrían sido retiradas, conservándose algunas en lugares sagrados, como exvotos y en algunos gabinetes de coleccionistas¹¹. Como puede observarse, la apreciación histórica de estas joyas ha variado enormemente a medida que se avanza en la investigación.

Aunque no todas las atribuciones tradicionales son fantásticas, el hecho de que éstas existan obliga a una cuidadosa verificación, que no siempre tiene lugar. Al

8 L. ARBETETA MIRA, «Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, p. 63.

9 L. ARBETETA MIRA, «46. Dibujo de un pinjante de cadenas», en AA. VV., *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*. Madrid, Sociedad Estatal Lisboa'98, 1998, pp. 353-357. Recientemente se ha presentado como una novedad la vinculación con este discurso, a pesar que hemos publicado reiteradamente noticias sobre este extremo. Ver nota siguiente.

10 La imagen fue publicada por F. BOUZA en 1998, con posterioridad al estudio de la nota anterior, lo que recogimos en L. ARBETETA MIRA, «Brinco o pinjante de cadenas de la Victoria de Lepanto», en *El arte de la plata y las joyas...* ob. cit., p. 268.

11 Ver el texto citado en la nota 9.

igual que sucede con las leyendas, pueden tener una parte de verdad, ofrecer datos para conjeturar su por qué, o bien ser falsas en su totalidad.

Algunos casos bien conocidos nos servirán de ejemplo, como la llamada «corona de Fernando III el Santo», existente en la Catedral de Sevilla hasta su robo en 1873 y que conocemos por una fotografía de la casa Laurent. En realidad, la corona, de un tipo llamado «staúfico» debido a la presencia de figuras de águilas, blasón de los Hohenstaufen, habría pertenecido a la esposa del monarca, la reina doña Beatriz de Suabia (1205-1235), pero, por razones de prestigio, se prefirió vincularla al primero, lo que pudo inspirar la «Corona Rica» de Isabel I¹². También por razones de prestigio, en las postrimerías del siglo XVIII, se identificó una joya existente en el Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe de Cáceres con un exvoto ofrecido por Hernán Cortés. En este caso, la joya era posterior a la fecha en que se indicaba realizada la donación y, curiosamente, esta identificación fue mantenida reiteradamente, pese a que la descripción no coincidía con el objeto, que, además era el eje de toda una historia piadosa tejida en torno a su forma y las muy peculiares circunstancias que habrían justificado el exvoto¹³. En el mismo inventario gráfico del joyel se identifican otras alhajas, la mayoría con fundamento plausible, aunque también por el mero parecido formal, caso de un brinco de cadenas en forma de león alado, imagen del Evangelista San Marcos, que se consignó como donación de la República de Venecia, si bien hemos localizado otras joyas semejantes en ámbitos muy diferentes, presentando, en ambos casos, una cartela con inscripción en español: «San Marcos»¹⁴.

Asimismo son muy complejos los casos en que una atribución antigua es difícil de comprobar o, sencillamente cuesta creer su veracidad, aunque se hayan esgrimido razones que lo afirman. Ejemplos de esto serían la esmeralda conservada en Roncesvalles, engastada en una montura del siglo XVII, que se supone perteneció al rey moro Miramamolín y le fue arrebatada por el rey de Navarra¹⁵, o el balaje del llamado «Collar de los Balajes» que la reina de Aragón D^a Juana Enríquez regaló a su nuera Isabel con ocasión de su matrimonio. Dicho collar era famoso, tanto por el valor intrínseco de las piedras en él engastadas, como por mostrar en su centro una de mayor tamaño, denominada «El rubí de Salomón», y así consta, por ejemplo, en

12 Un resumen del tema, con nuevas propuestas en L. ARBETETA, «Sacra Regalia: los signos de la realeza en las imágenes marianas». *Goya: Revista de arte* n. 305, 2005, pp. 68-80, p.72.

13 L. ARBETETA MIRA, «El exvoto de Hernán Cortés», en AA. VV., *Dones y promesas, 500 años de arte ofrenda. Exvotos mexicanos*. México, 1996, pp. 234-242; Eadem, «El alhajamiento...» ob. cit., p. 104; Eadem, «La Joya...» ob. cit., pp. 2, 74, nota 31; Eadem: «128. Pinjante de cadenas denominado Exvoto de Hernán Cortés», *El arte de la plata y las joyas...* ob. cit., p. 271, etc.

14 L. ARBETETA MIRA, «El joyero de la Virgen de Guadalupe a finales del siglo XVIII. Una posible obra de Hans Reimer entre las representadas en su inventario gráfico», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 84-85.

15 AA. VV., *El Gran Libro De La Esmeralda Colombiana*. Bilbao, Fedesmeraldas de Colombia y La Gran Enciclopedia Vasca, 1990, p. 31.

la documentación relacionada con transformaciones de joyería a cargo del platero Vigil y en textos como el perteneciente a la obra *Divina Retribución* del bachiller Alonso Palma¹⁶, que describe así el collar: «(La reina)... traía un collar de piedras preciosas de balajes, señaladamente uno que se dize del Rey Salamon, en las letras que son en él: no hay quien pueda apreçiar su valor...».

El comentario viene a indicar que la piedra tenía una inscripción que señalaba esta procedencia, quizás en caracteres arábigos, ya que en el folklore musulmán, el rey Salomón gobernaba a los «djins» o espíritus encargados de las Artes del Fuego, entre las que se incluye la orfebrería, así como el poder de descubrir tesoros ocultos. Al igual que el caso de la «Mesa de Salomón», la existencia de un rubí vinculado a su persona podría ser consecuencia de la interpretación de algún pasaje de las Escrituras, en este caso Proverbios 8, II, que presenta el rubí como imagen de la sabiduría, atributo principal del monarca.

LA JOYA COMO EXPRESIÓN DE IDENTIDAD: EL ARQUETIPO

Otro punto que es necesario revisar continuamente es la presencia de arquetipos, cuya construcción y existencia afecta sobremanera la investigación, ya que el arquetipo, en sí mismo, es aceptado como patrón, modelo, o tipo fijo y se da por buena la información que contiene, a modo de piedra angular sobre la que construir el discurso.

En joyería, como en cualquier otra manifestación de las actividades humanas, existen multitud de arquetipos, que han de distinguirse del tópico o lugar común, pues a los primeros se les reconoce la veracidad absoluta, mientras que los tópicos están bajo sospecha y, en mayor o menor medida, acaban percibiéndose con un matiz peyorativo, por lo que, una vez reconocidos, tienden a ser soslayados.

En cuanto al significado de la palabra «arquetipo», nos referimos aquí al «modelo» o «espécimen-tipo» tangible y no tanto a ideas abstractas y/o filosóficas. No obstante, coincidimos con Jung en que un arquetipo lo es en mayor medida cuando está implantado como tal en el inconsciente colectivo, entendido en sentido lato, como referencia a lo habitual y universalmente admitido y que, por ello, se encuentra revestido de una carga emocional intensa.

En definitiva, un arquetipo viene a ser un modelo de modelos, el patrón por excelencia.

Sin embargo, los arquetipos, a los que se supone un origen natural, «per se», son susceptibles también de una elaboración intencionada, con fines concretos, especialmente para servir de soporte irrefutable a ciertas ideas. Curiosamente, la mayoría de

16 Bachiller A. PALMA, *Divina retribución sobre la caída de España en tiempo del noble rey Don Juan el Primero*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1879, p. 64, citada, en otro contexto por: A.I. CARRASCO MANCHA, *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad. Propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*. Madrid, Ed. Sílex, 2006, p. 278.

los arquetipos referidos a la denominada «joyería popular» o «tradicional» parecen haber sido aceptados sin más y buena parte de lo nuevo se construye sobre éstos. La importancia de este ámbito en el panorama general es indiscutible, por lo que estimamos necesario tener un conocimiento lo mayor posible de su evolución. En este campo, la tendencia actual de la investigación sigue la tónica general de atomización, que aísla zonas geográficas concretas, a cargo de sus naturales o vinculados a ellas. Esto dificulta sobremanera cualquier avance en el conocimiento general, pues a la fragmentación (territorial o/y lingüística) se añaden en ocasiones el desinterés por el entorno, especialmente cuando se evocan relaciones e influencias lejanas sin pasar a valorar las más próximas. Este auge del localismo ha hecho aflorar todo aquello que se considera diferente, con o sin fundamento, por lo que ciertas joyas, o conjuntos de las mismas, han llegado a cobrar –natural o artificialmente– un valor de arquetipo.

En el terreno de la cultura material de Occidente y su imaginario, el fenómeno se ha dado con relativa frecuencia desde el siglo XVIII, cuando, tras crear tipos –y arquetipos– sociales (como, por ejemplo, la distinción por raza, género o el mismo concepto de «clase social»), se pasó a contraponer el ámbito urbano al rural, presentando este último como guardián de las esencias locales frente a la internacionalización de las modas en los grandes núcleos urbanos del Continente.

Hasta bien entrado el siglo XX y ciñéndonos al territorio español, existían zonas con distintos grados de aislamiento que, si acaso, tomaban como referencia las poblaciones más próximas, normalmente capitales de provincia, donde la vida podía ser muy distinta en comparación con otras. En la actualidad el contraste entre el mundo rural y el mundo urbano es menos significativo, a veces inexistente, gracias a las comunicaciones y la circulación instantánea de la información en un planeta globalizado por Internet, que permite a gentes de todos los lugares conocer las novedades de forma prácticamente simultánea. Sin embargo, y paradójicamente, asistimos a un resurgir de la imagen rural del pasado, pero no el inmediato, sino el remoto, por estimarse más verídico, y esto, que se ha venido produciendo de manera natural en otras épocas, ahora es cultivado como forma de diferenciación buscando, no tanto lo común, sino lo exclusivo, la quintaesencia y las raíces identitarias, por lo que se multiplican los arquetipos. Si se trata de joyas, el proceso comienza aislando una sola o bien un conjunto, que se valorará por encima de otros similares, hasta convertirse en el centro de toda una galaxia de comportamientos antagónicos, reglas sobre lo que es correcto y lo que no, relativo a su materialidad, uso, significado, quien puede llevar estas joyas, cuando, cómo, etc.

En el camino se van fijando claramente una serie de características, que se petrifican desde el momento en que el objeto seleccionado se erige en símbolo, interrumpiendo su evolución natural, fruto de factores culturales cambiantes y/o decisiones espontáneas.

Icono inmutable, no admite transformación, interpretación ni cambio, ya que cualquier versión que alterara el modelo perdería su cualidad de «Vera Efigie». Y,

en algunos casos, una guardia pretoriana de puristas se encargará de mantener el orden y la ortodoxia, remitiendo a los mismos patrones durante el mayor tiempo posible y vigilando lo que se consideren desviaciones, que serán denunciadas como adulteración del arquetipo.

Por otra parte, y como es sabido, no resulta fácil definir lo que se denomina «joyería popular», y ni siquiera está claro que tal concepto sea real. Normalmente, presenta caracteres arcaizantes y gira en torno a ciertos arquetipos, a veces tópicos, que no por ello son privativos. Suele encontrarse en manos de particulares que, por lo común, afirman desconocer quien pudo realizar las piezas y cuanto tiempo llevan en posesión familiar.

Históricamente y dependiendo de cada momento, el sistema de ferias y la red de buhoneros y vendedores ambulantes abastecían las necesidades del ámbito rural, aunque también servía la misma estructura para proveer a las clases populares de los grandes centros urbanos y aún de la Corte. Por tanto, la joyería de bajo costo, especialmente la comercializada por los filigraneros y relicarieros, era distribuida por doquier, con independencia del lugar de producción. Mientras que las alhajas de escaso valor se destinaban a las clases sociales más humildes, se revendían en paralelo joyas pasadas de moda, pero realizadas en metales nobles, con pedrería engastada o buena hechura, esmaltes, etc., de las que aún podrían obtenerse buenos precios si se revendían a clientes con dinero, existentes en las zonas rurales más ricas, donde podrían formarse dotes con gran valor material que aumentarían el prestigio de la familia. Recuérdese que, además de sus posibles valores estéticos y artísticos, las joyas cumplen diversas funciones sociales, algunas de índole subjetiva (muestra del gusto del donante o el que la recibe o sus particulares devociones) y otras sociales (indicadora de rango y riqueza, manifestación pública de religiosidad), pudiendo alcanzar una gran importancia intrínseca, tanto histórica como material, siempre que se trate de un objeto genuino, entendiendo como tal el que es producto de una época y ha sido elaborado por sus coetáneos. Esto incluye determinadas alteraciones no esenciales, debidas al cambio de uso, partición hereditaria y otras circunstancias. Sin embargo, no siempre se valora adecuadamente la joya.

¿TRAJES O DISFRACES? LA ENCRUCIJADA DE LA INDUMENTARIA Y JOYERÍA POPULARES ANTE LA EXPANSIÓN DE INTERNET

Una tendencia muy extendida que, a nuestro juicio, debería ser sopesada cuidadosamente, es la consideración de la joyería como complemento de la indumentaria, lo cual es cierto en determinados casos y en otros no, por lo que no cabe generalizar. Por ejemplo, está claro que, si se trata de indumentaria masculina, un alfiler de corbata puede ser un complemento a la moda, pero una venera no lo es en ningún caso pues predomina su valor como signo. Y lo mismo cabe decir en lo relativo a la joyería devocional y mixta tan propia del ámbito ibérico. En el terreno de lo artístico, aunque pueda conjuntarse con el vestido, una joya de Lalique o de

Masrierra tiene vida propia e independiente, como la tuvieron en su día las obras de Almerich, Hans Beltac, Mielich o Du Cerceau.

Sin embargo, la consideración de la joya como parte de un todo con la vestimenta es generalmente admitida en el caso de la indumentaria llamada «tradicional», en su mayoría referente a entornos rurales, actualmente subdividida en multitud de tipologías locales y cuyo denominador común es la presencia de elementos arcaizantes, al margen de la evolución de la moda contemporánea, aunque, como veremos, es capaz de generar nuevos usos. En todo caso, es el mundo rural donde se plantean los mayores problemas metodológicos, al influir muchas y diversas circunstancias en la generación de unos «tipos fijos» que, procedentes de ciertas peculiaridades mas o menos exclusivas de determinadas zonas geográficas, han desembocado en la creación de verdaderos uniformes identitarios, a cuya difusión no es ajena la expansión de Internet.

En su día, el proceso de homologación tuvo también que ver con su adaptación para la coreografía de los bailes, que exigían cierta unidad visual del cuerpo de danza, al tiempo que el exceso de joyas podía estorbar los pasos, saltos y giros. Desde comienzos del siglo XX se viene realizando este tipo de simplificaciones, con el impulso, potenciado tras la Guerra Civil, de la Sección Femenina de la Falange Española, que peinó el territorio nacional en busca de los restos del «traje popular», codificando vestimentas y joyas, al mismo tiempo que disponía de versiones sintetizadas para sus grupos de «Coros y Danzas»¹⁷. Esta labor de uno de los órganos clave de la dictadura franquista, ha sido posteriormente rechazada como espúrea, quizás por su intento de unificación artificial. Como reacción a ella, se han reivindicado particularidades olvidadas y se ha intentado volver a los orígenes, si bien la situación ha desembocado en un bucle similar, de forma que la percepción de lo ortodoxo se ha fosilizado de nuevo y sólo varía al compás de los dictados de los expertos en el tema, entre ellos los modernos «indumentaristas» (muchos de ellos coleccionistas o vinculados a talleres y tiendas de indumentaria), en un ambiente donde la información –textual y gráfica– colgada en Internet es masiva y el usuario carece de filtros u orientaciones que acrediten su veracidad y valor científico, salvo los artículos y publicaciones firmadas por sus autores y publicados por instituciones reconocidas. La mayor parte de las páginas están realizadas insertando textos procedentes de fuentes diversas, no siempre adecuadamente citadas, y que se recomponen formando distintos mosaicos en una cadena a veces interminable de la que no es posible seguir el curso.

En medio de esta catarata informativa se advierte un cierto peligro de que tantas disquisiciones, cuando no resurrecciones de viejas prendas y sus joyas asociadas,

17 Actualmente, comienzan a rescatarse parte de sus fondos documentales, algunos de ellos en la Biblioteca Nacional (ver descripción y bibliografía relacionada en: www2.bne.es/AP_publico/irVisualizarFondo.do?sessionid=718EBB9449C188260D0E7E7FED6A559D?idFondo=18&volverBusqueda=irBuscarFondos.do).

acaben proponiendo como correctos (al igual que se hizo anteriormente) auténticos disfraces.

La palabra «disfraz» remite a la creación de una apariencia que no se corresponde con la propia. El disfraz en sí puede ser una sugerencia visual, más o menos realista, como la vestimenta del teatro, pero siempre ajena al sujeto que lo lleva. Esto es aplicable también cuando el uso de una indumentaria concreta no ha sido continuo en el tiempo, sino que se interrumpió en un momento dado y es «rescatado», creándose arquetipos que pretenden incorporar las esencias de determinados «hechos diferenciales».

Actualmente se están exhumando modas de siglos atrás y se propone a los naturales de la zona correspondiente que, en aras de la autenticidad, vuelvan a ataviarse como entonces, en vez de hacerlo con los correspondientes «trajes populares» total o parcialmente inventados pero que, al fin y al cabo, son resultado de una evolución en la que confluyen muchos factores, entre ellos el aumento del nivel adquisitivo, hecho que conlleva la desaparición de las vestimentas y joyería más humildes, pues nadie se resigna a llevar un traje pobre, aunque sus abuelos lo hayan llevado. Y en este festival del lujo a porfía, el número e importancia de las joyas crece, desafiando los documentos visuales del pasado, que proclaman su modestia inicial frente a la acumulación hiperbólica que vemos por ejemplo, en Viana do Castelo (Portugal)¹⁸ o como se verá, más abajo, en La Alberca.

EL ARQUETIPO COMO IMAGEN DE LO CORRECTO

Una vez seleccionado lo que se estima más adecuado, los encargados de fijar los nuevos arquetipos determinan las reglas, procedentes en su mayor parte de investigaciones científicamente válidas, pero no siempre aplicables a la realidad contemporánea, pues además es preciso convencer a la sociedad de que la elección es la correcta y, a ese respecto, Internet constituye la más formidable arma de persuasión. Muy significativas de este proceso didáctico resultan las declaraciones de Carmelo García Lorca, un conocido platero de Valencia, que realiza joyas e imitaciones desde 1984, entrevistado una página dedicada a la indumentaria valenciana, cuando manifiesta: «la artesanía valenciana admite poca innovación. Nos dedicamos a hacer réplicas y variaciones de piezas antiguas y del siglo XVIII». Y más adelante, refiriéndose a los encargos según ideas de los clientes, afirma: «algunas (ideas) están fuera de lo correcto, pero si el cliente no lo entiende, lo hacemos»¹⁹. De esto se deduce la existencia de un código extremadamente rígido, impuesto, que obliga a «educar» al

18 Confróntense, por ejemplo, las fotografías antiguas con las recientes en la obra de R.M. DOS SANTOS MOTA, *O uso do ouro nas festas da Senhora da Agonia em Viana do Castelo*. Oporto, Universidade Catolica, 2011, passim.

19 El subrayado es nuestro. Ver: <http://floreale-indumentaria.blogspot.com.es/search/label/Orfebres>. Publicado en 2011 (consulta 15-V- 2012).

cliente y, si esto no es posible, disuadirle de sus pretensiones cuando se consideran incorrectas. Sin embargo, es curioso que algunos de los modelos ofrecidos por el mismo artesano sean interpretaciones personales de la joyería histórica. También es interesante la información adicional que proporciona sobre tendencias, como la preferencia actual de ciertos pendientes del tipo llamado actualmente «de la Verge»²⁰, o los de «balconets», cayendo en desuso los de racimos o barquillos, aunque estos se corresponden, en esencia, con modelos tradicionales del ámbito mediterráneo. Como puede observarse, la nomenclatura de estas piezas se multiplica rescatando localismos diversos para nombrar la misma cosa, que sustituyen a los términos antes usuales. Esta diversidad dificulta la búsqueda por palabras clave en los buscadores de la red, por lo que parte de la información permanece oculta. Otro problema adicional es la imitación extrema de los originales de época, lo que puede rozar el campo de la falsificación. Utilizando patrones antiguos se cortan prendas en auténticos espolines de época, sedas y paños diversos, se buscan puntas españolas de hilo de plata u oro, azabaches, lentejuelas, chenillas, colonias, etc. En consonancia, la joyería se acopia siguiendo las mismas pautas y es frecuente formar conjuntos mezclando piezas de época con reproducciones. Aderezos dieciochescos y piezas de plata con estrás originales adornan la nueva/vieja visión de los trajes levantinos, conviviendo con los aderezos hasta hace poco usuales. En comunidades como Castilla y León se lucen de nuevo copias de las patenas y tablillas renacentistas, relicarios con marcos manieristas o barrocos, cruces de sección romboidal, grandes Cristos «preñaos» o «triperos», medallas caladas de N^a S^a de la Peña de Francia, la Fuencisla y un largo etcétera, sin que falten Santiagos en su marco afligiranado, amuletos, «vuelas» con «bollagras» y «castillos», «carros», «carretes» o «arconciles», todo ello reproducido artesanalmente o en molde. Es tanta la información ofrecida al respecto en la Red, tantas las sugerencias, tantas las ofertas, que todo aquello que no aparece también se vuelve «invisible», como es el caso de instituciones, comercios, estudiosos o grupos que no cuentan con páginas web, blogs o presencia en alguna de las redes sociales. En cuanto a la ejecución material, es significativo el caso de la «raya» con Portugal donde, desde hace al menos más de un siglo, joyeros de origen portugués en su mayoría, establecidos por la zona, presentes o no en Internet, continúan realizando artesanalmente los mismos modelos en filigranas de oro, sacadas de viejos libros de humos o de diseños, o bien confeccionan elementos de plata como los arriba citados copiando con la mayor fidelidad lo usado en el entorno. En caso de realizar piezas de fundición, acuden –al menos se continuaba haciendo hasta hace poco– a técnicas arcaicas de reproducción como el hueso de sepia o la arena, que ahora se combinan con moldes de silicona y otros recursos. Interpretan viejos modelos incorporando a veces elementos de aquí y de allá, mientras que, en otros casos, el cliente desea una

20 Llamados también «de a tres» (botón, lazo y tres almendras), alude a los pendientes tipo «girandole» con que se adorna la imagen de la Virgen de los Desamparados, Patrona de Valencia, y, por extensión, se refiere a la joyería formal usada en la Europa del siglo XVIII.

copia exacta y mimética que, andando el tiempo, si está realizada de forma tradicional, será muy difícil de distinguir de ejemplares más antiguos. De estos artífices no puede decirse que sean meros imitadores, ni se pueden considerar réplicas las joyas salidas de sus manos, puesto que son auténticas, aunque arcaizantes, lo que no cabe considerar cuando la joya es realizada mediante procedimientos clónicos que la multiplican, como la microfusión.

En el término medio se sitúan algunos comercios tradicionales, como el de López²¹, en la madrileña calle del Prado, que desde 1918 se especializa en la reproducción de platería antigua española, incluyendo medallas, cruces, dijeros y otros modelos renacentistas y barrocos. Cuenta con un extenso catálogo y sus copias están realizadas siguiendo técnicas tradicionales, por lo que, a no ser por las correspondientes marcas de ley actual y la propia de la firma (sello redondo polilobulado con exágono inserto, dentro LÓ/ y figura de pez), sería muy difícil distinguirlas de las piezas originales. Lo mismo sucede con las producciones de otras casas especializadas, cuyas marcas, a veces, son borradas intencionadamente, mientras que en piezas antiguas pueden encontrarse buriladas o marcas muy posteriores.

Finalmente, cabe destacar la aparición de una nueva generación de jóvenes artesanos, algunos descendientes de las sagas locales (caso de la familia Méndez Vieira, de origen portugués (Travassos), establecidos desde 1928 en Tamames y en La Alberca²², que copian viejos modelos e interpretan formas tradicionales para líneas modernas), o Prieto Olite en León²³. La mayoría de ellos han sistematizado sus conocimientos, están al tanto de la bibliografía sobre el tema y estudian las técnicas tradicionales. En la misma tesitura encontramos también aficionados que trabajan para su entorno familiar, como R. Corcuera, en Miranda de Ebro. Por otra parte, las asociaciones de indumentaria tradicional, de ámbito regional o local, surgidas por doquier, ofrecen también páginas en Internet con información sobre prendas y joyas de la zona, tanto con fines meramente informativos como para anunciar la venta de reproducciones de las mismas para que los interesados puedan disponer de un traje tradicional completo²⁴. A tal fin, se difunden joyas procedentes de colec-

21 Casa fundada por el soriano D. Pedro López Palomar, que tuvo sucursales en San Sebastián y Fuenterrabía. Una historia abreviada de la firma en su página: www.platerialopez.es/historia.html

22 Su catálogo «on line», abarca una bien estructurada muestra de los diferentes tipos de «joyería tradicional», tanto en oro (mayormente filigrana) como en plata para el atavío masculino y femenino de los «trajes regionales»: broches de capa, de mantita, botones de cabeza de turco para la camisa, cruces de distinto tipo, medallones relicarios, patenas, medallas, amuletos, el llamado «corazón de la novia», sapos, etc. Algunas de estas piezas, por su fidelidad en la copia, pueden, en un examen superficial, ser confundidas con los originales. Muchas de estas alhajas se complementan con iluminaciones de apariencia moderna, aunque son fáciles de reemplazar. Ver: www.artesaniamendezlaalberca.com. www.luismendez.net en Tamames, también incorpora catálogo y se especializa en filigrana de oro.

23 En su página web ofrece reproducciones de «joyería tradicional leonesa», como elementos para collaradas, Cristos triperos, pendientes de calabaza, arracadas, etc. Ver: www.prietooolitejoyeros.com

24 Destacamos la Asociación Etnográfica Don Sancho (aedonsancho.blogspot.com), Corrobla de Bailes, sobre indumentaria, danzas y joyas en general (corrobladebailes.blogspot.com), Indumentaria

ciones particulares, algunas de ellas difundidas por la red o exhibidas públicamente, lo que permite, a su vez, conocer nuevas piezas y sus tipologías. Sin embargo, las precauciones han de extremarse pues, dada la fidelidad en la reproducción, no basta la difusión de fotografías para garantizar que una joya determinada sea original, lo que precisaría, al menos, un examen físico en el curso de la investigación.

Por supuesto, la perfección tiene rangos: de la joya de imitación, toscamente realizada, que se emplea como complemento del traje, a la réplica de piezas antiguas en metales nobles, que ingresa en el patrimonio familiar, existe toda una escala de precios donde los ejemplares más valorados son elegidos por clientes cada vez más conocedores de lo que buscan, algo que dificultará en el futuro problemas de catalogación. En efecto, los avances de la industria joyera, plantean nuevos retos al investigador, puesto que permiten obtener réplicas exactas de todo tipo de joyas, con una perfección superior a lo anteriormente factible: se reproducen modelos de sortijas, galápagos, veneras, colares y todo tipo de pendientes en amplias zonas del Noroeste; de Norte a Sur se adquieren corales, cuentas y elementos de filigrana en lugares lejanos (Centro Europa, Marruecos, Asia Central, China) para ensartar nuevas sartas y collaradas, se deshacen rosarios para recuperar cuentas similares a las que la documentación específica que se usaron por la zona, se enriquecen las vueltas colgando distintos elementos, a veces dispares, etc. Se interpreta, se copia, se reconstruye, se completa, lo que produce un conglomerado donde lo nuevo se mezcla con lo viejo, lo original con las reproducciones, lo genuino con lo espurio, lo completo de origen con lo facticio realizado a partir de elementos originales, de modo que, en muchos casos, el ojo experto apenas puede distinguir la autenticidad de los elementos en sí y aún menos si se trata de conjuntos. Esta confusión es, en parte, consecuencia de una nueva demanda, que llega a elevar exorbitantemente los precios de ciertas joyas, escasas en origen, pero que, misteriosamente, parecen haberse multiplicado. Quizás exista explicación para este fenómeno si se considera, de una parte, el interés del comercio de antigüedades para localizar algo que tendrá venta segura, lo que hace aflorar piezas que, a su vez plantean nuevos problemas, pues los adquirentes no suelen, por discreción, revelar el lugar de compra, pudiendo proceder de cualquier punto, próximo o lejano, lo que puede suceder también al vender. Un ejemplo sería la adquisición de joyería tradicional balear para su venta en los círculos santeros brasileños. O el continuo transvase de joyas con modelos comunes, reivindicadas como propias a cada lado, entre Portugal y España, vendidas preferentemente donde la demanda es mayor y los precios más altos. Además, están

leonesa y demás (indumentariatradicionaldeleon.blogspot.com), joyería y trajes de Segovia, con fotografías antiguas, despiece de prendas y joyas, además de la posibilidad de adquirir reproducciones de joyas (indumentariatradicionaldesegovia.blogspot.com), o el grupo de Danza la Esteva, también segoviano (www.laesteva.com). Sobre indumentaria y joyería valenciana hay también excelentes ejemplos (<http://floreal/indumentaria.blogspot.com.es>), etc. A todo ello se une la presencia en redes sociales, especialmente Facebook, o foros, de la mayoría de los estudiosos, coleccionistas o simples interesados.

globalizadas las adquisiciones gracias a las numerosas subastas o los grandes mercados de la red, algunos internacionales como Ebay (con más de dos mil millones de entradas) o nacionales como Todocolección, circunstancias éstas que deberán tenerse presente en futuras investigaciones.

En cuanto a los particulares, el propio carácter de prestigio que otorga la joya antigua proveniente de herencia familiar, hace deseable poseer un original o una réplica lo más perfecta posible, de la que, con el paso del tiempo, se olvidarán las circunstancias de su adquisición, integrándose de forma natural en el entorno.

Pero también constituye un importante factor de demanda la tendencia a un regionalismo cada vez más acentuado pues, desde principios del siglo XX se viene intentando aislar, para posteriormente fijar, las peculiaridades autóctonas de cada región. Tras la creación de las Comunidades Autónomas españolas en 1978, sus administraciones contaron con independencia y medios suficientes para financiar investigaciones que mejoraran el conocimiento de sus raíces y su entorno. Gracias en parte a la existencia de proyectos museísticos, planificación de eventos y exposiciones, líneas editoriales y otras actuaciones, creció el número de estudios específicos frente a los de tipo transversal y/o generalista. Así, hoy por hoy, las investigaciones de tema local constituyen la mayor parte de la bibliografía sobre joyería tradicional publicada desde entonces, normalmente obra de estudiosos de la zona o vinculados a ella, además de algunos coleccionistas y aficionados que, a veces, aportan un alto grado de conocimiento. Paralelamente y a lo largo de más de tres décadas, las conclusiones de estos trabajos, con independencia de su calidad, han venido reforzando (o creando en algunos casos) el imaginario de una identidad propia y diferente al entorno, lo que viene acentuando la búsqueda de exclusividad, así como la recopilación de términos descriptivos lo más particulares posible, lo que conlleva, como se ha comentado arriba, que la misma cosa sea nombrada de diferentes maneras. Todo ello implica avances y retrocesos, resultados desiguales entre los que no faltan grandes aportaciones que han de incorporarse al panorama global de la joyería ibérica. Sin embargo, preciso es decir también que este proceso ha llegado en ocasiones a lastrar el estudio de la joyería en general pues, siendo los arcaísmos parte esencial para su comprensión, han proliferado lugares comunes que adjudican a priori la procedencia de ciertos tipos de joyas a determinadas regiones, cuando la realidad sugiere intercambios de modelos y producciones y se revela mucho más compleja.

Hay fenómenos que, aun conocidos, no están sistematizados ni se ha acometido su estudio desde una perspectiva general, algo más que difícil, pues sin la joyería arcaizante y la vitalidad del ámbito rural no se puede completar la historia de la joyería, un todo que engloba arte, economía, comercio, tecnología, moda, historia, religión, política, psicología social y un sinnúmero de actitudes y actividades humanas. Y si hoy cada cual reclama como propio algo que antaño fue común, queda pendiente la tarea de reconstruir el tapiz actualmente fragmentado, colocando cada pieza en su lugar, como corresponde a los miembros de un organismo vivo, sin miedo a derribar

fronteras de papel y pulverizar tópicos, pues no se trata ya de encajar el análisis del panorama actual en la historia de la joyería española, sino en la Ibérica. Y decimos «ibérica», porque entendemos que los parámetros para su estudio han variado, siendo preciso incorporar la portuguesa, la producida en la América e Italia virreinales, sin olvidar el Oriente hispánico, además de las zonas que estuvieron bajo influencia del país vecino, tarea de titanes que obliga a unir los esfuerzos de todos.

A tal fin, los arquetipos, uno por uno, deben ser revisados. A continuación se analiza uno de los más conocidos, que se ha convertido en todo un símbolo alternativo de la visión tópica y romántica de España.

EL «TRAJE DE VISTAS», UN POSIBLE CASO DE CONSTRUCCIÓN IDEAL

El «Traje de Vistas» de la localidad de La Alberca (actualmente Salamanca) viene siendo considerado, desde comienzos del siglo XX, como uno de los ejemplos máximos de la originalidad y antigüedad de la indumentaria y joyería españolas: en efecto, en una primera mirada, sorprende la enorme cantidad y el tamaño de las joyas que la mujer que lo porta acumula sobre su pecho, vueltas y vueltas de collares de distinto tamaño, llegando a rozar el borde del vestido, curiosa indumentaria de la que obviamos su descripción. Al primer golpe de vista, el ojo, desconcertado y maravillado ante lo inusual y misterioso, conecta lo que percibe con las rutas del oro centroafricanas, quizás con Bizancio, o ¿por qué no con Tartessos, esa entelequia aún no dilucidada, a cuya cultura se asignan tesoros tan ricos como el del Carambolo? Atrás quedan la España de Teophile Gautier, Blanco White o Prosper Mérimée, para proponer en ejemplo insólito de un país insólito, en el que sobreviven raíces no europeas.

¿Es esto cierto? ¿Se conservó intacto el «Traje de Vistas», entendido como una unidad de indumentaria y joyería, a través del tiempo, en un sólo lugar, una pequeña población de la comarca conocida como «Sierra de Francia», La Alberca? En 2005, el Ministerio de Cultura publicó un estudio monográfico sobre la joyería de La Alberca²⁵, donde su autora resume la curiosa e interesante historia de un pueblo «descubierto» por folkloristas, fotógrafos y pintores, un pueblo que se convierte en ejemplo de las raíces profundas de la España Central, prácticamente ignorada por los viajeros de la Ilustración y Románticos que cruzaban la Península en busca del toque exótico.

Cuando, pasada la crisis del 98, el ambiente intelectual español intenta sacudirse el peso de los tópicos (flamenco, bandoleros, orientalismo), advierte que es preciso la sustitución de éstos por otros que al menos, reflejen la riqueza del pasado histórico español.

25 M.A. HERRADON FIGUEROA, *La Alberca: joyas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2005.

En esta tesitura, «se descubre» La Alberca, un hermoso pueblo en una región apartada, donde todavía están vivas antiguas tradiciones y se exhiben con orgullo joyas familiares sobre trajes de ceremonia que parecen seguir modas anteriores a la llegada de la dinastía Borbón, momento en que se considera que el gusto español se abandonó para seguir los modelos franceses y europeos. Cerca de La Alberca está Mogarraz, igualmente pintoresco y en la zona hay lugares tan bien conservados como Miranda del Castañar, pero sólo La Alberca se convertirá en la referencia. En el viejo reino de León y las dos Castillas (Ávila, Segovia, Toledo, etc.) aún sobreviven trajes femeninos de gran prestancia y corte antiguo, complementados con joyas cuyo aspecto corresponde a modelos del barroco, del renacimiento y aún más atrás. Pero, entre todos, el «Traje de Vistas» albercano se lleva el puesto número uno del interés. ¿Por qué?

Vayamos por partes: en 1911, Blanco-Belmonte publica noticias de una excursión a la Alberca, Batuecas y otras zonas próximas casi desconocidas como las Hurdes. En 1912, Joaquín Sorolla, que realiza un encargo para el mecenas norteamericano Huntington, se desplaza a La Alberca en busca de modelos. Pinta una pareja, que titula «Novios salmantinos», ella con un singular vestido y aparatosas joyas, el «Traje de Vistas». Mucho se ha polemizado sobre los supuestos errores en la indumentaria reproducida, en especial el tocado femenino, que no se corresponde con el que se considera propio (¿por quien?, ¿por qué?, ¿cuándo?). Según las fuentes locales, este traje era apenas un recuerdo, pues el último se había confeccionado a mediados del siglo XIX, aunque se podía reconstruir el aspecto del conjunto echando mano de elementos dispersos. Las supuestas «incorrecciones» persisten entre las acuarelas de los alumnos de la Escuela Madrileña de cerámica²⁶, lo que nos lleva a preguntarnos si el uso de ciertas prendas –al igual que las joyas correspondientes– no estaba codificado como en la actualidad, existiendo cierta libertad en la combinación. A este respecto, una de las fotografía en color de Ortiz Echagüe²⁷ muestra a una joven luciendo un traje «de manteo» con joyas de oro y una vuelta mayor en plata, algo que en la actualidad se consideraría inapropiado. Esto puede indicar que, en la depuración del arquetipo, se eliminaron diversas variantes, tanto en las prendas de la indumentaria como las joyas. Se plantea también la duda de si la denominación de «Traje de Vistas» era en un principio genérica, abarcando todas las variantes locales de los atuendos femeninos de ceremonia, y tampoco resulta muy convincente la referencia a la tradición de los matrimonios convenidos, en

26 Ibidem, p. 22, nota 6.

27 J. ORTIZ ECHAGÜE, *España, tipos y trajes*. Madrid, Editorial MAIFE, 11ª edición, 1993, lám. XIX. Este autor ha sido muy contestado por su pictoricismo, acusándosele también de proyectar una imagen de España falsa, acorde con los ideales franquistas (sus fotografías son casi todas de los años 30). Se suele confrontar su obra con la de William Eugene Smith para la revista Life, publicada en 1954, donde remarca la pobreza y el atraso del campo español, en el que los excrementos llegaban a ser alimento. Fuente: «De la falsa bibliografía», www.bibliographos.net/article.php?id_article=1783. Compárese en ambos la presencia/ausencia de las joyas.

los que cabía comprometerse sin conocer a la futura pareja («vista» de la novia), algo que parece imposible en un lugar pequeño, por lo que se trataría más bien del momento en que la prometida se exhibía por primera vez en público llevando sobre su persona la dote aportada por su prometido y la entregada por sus padres, normalmente joyas y el vestido de ceremonia.

Pero, volviendo a los tipos plasmados por Sorolla, también es cierto que el pintor no buscaba exactitud sino crear un mosaico, como demuestra su gran lienzo: «Castilla, la fiesta del pan» (1913), parte de la serie «Las Provincias de España», realizada para The Hispanic Society of América. Aquí incorpora y recombina caracteres, indumentaria, joyería y poses, hasta crear, con elementos verdaderos, una especie de «Pueblo español» totalmente ficticio, donde todo es falso y cierto a la vez y donde, a pesar de la observación directa de la realidad, no hay garantía de veracidad documental, sino por el contrario, se trata de fijar nuevos tópicos de lo peninsular que sirvan de alternativa a los consabidos (que tampoco faltan en su obra). En cuanto al Traje de Vistas, pudiera ser que, a través de esta obra monumental y prestigiosa en la que ocupa un lugar central, se fijara definitivamente –con alguna corrección como la referente al tocado– el aspecto que «debería» tener este atuendo, apoyado por los propietarios de las prendas y joyas correspondientes, que seguirían las normas emergentes, a pesar de que la realidad podría ser otra y mezclar elementos del traje habitual «de manteo» con este traje casi extraño (joyas incluidas) pudo ser natural²⁸. Cabría preguntarse en que punto se paralizó en este caso el devenir de la evolución, petrificando el tipo concreto, a modo de uniforme clónico dotados de elementos presuntamente privativos, gracias a los cuales un grupo social se separa y destaca, diferenciándose de los demás.

Entre 1913-15, Pérez-Cardenal gestiona la adquisición de un traje de Vistas para Sorolla, quien discute el aumento de su precio con relación a años atrás, lo que indica que la demanda se había activado, con todo lo que conlleva. Herradón, al describir el conjunto, comenta con extrañeza el hecho de que se incluyeran en el lote joyas de oro, considerándolo un error²⁹, lo que nos hace pensar, por las razones expresadas anteriormente, que quizás no lo fuera, pues quizás en ese momento aún no se habrían fijado completamente las características del traje, aislándolo del resto.

En 1918, Julia Gómez Olmedo, publica una memoria de licenciatura bajo el título «Estudio del traje en las provincias de Salamanca y Segovia» en la que, muy significativamente, la joyería albercana de Vistas es apenas considerada, lo que contrasta con su espectacularidad³⁰, algo que, a nuestro entender, puede deberse

28 Ciertas prendas eran rechazadas por los puristas, como los mantones llamados «de Manila», cuyo uso «contaminaba la pureza de la tradición». Ver: M.M. DE LOS HOYOS, *La Alberca. Monumento Nacional. Historia y fisonomía: vida y folklore*. Madrid, Selecciones Gráficas, 1946, p. 460, citado en otro contexto por M.A. HERRADÓN FIGUEROA, ob. cit., p. 20.

29 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, ob. cit., en su nota 8, p. 24.

30 Ibídem, pp. 48 49.

a diversas posibilidades, entre ellas que no se le mostrara adecuadamente, quizás porque aún no se había convertido en arquetipo, o bien que no se concebía como conjunto cerrado, sino como elementos sueltos, combinables de diversas maneras. En 1922 tiene lugar otro acontecimiento, el viaje del rey Alfonso XIII a las Hurdes. La foto que documenta los atavíos de las mujeres de La Alberca engalanadas para la ocasión³¹. Entretanto, la fama del encargo hecho a Sorolla seguía creciendo y provocó un gran interés de los estudiosos españoles y norteamericanos. Maurice Legendre, en 1927, inserta una fotografía de jóvenes con el traje de Vistas en su obra *«Las jurdes: étude de Géographie Humaine»*, lo que indica que se estaba convirtiendo en algo de cita obligada. En efecto, parece que el traje en sí como conjunto fue objeto de un periodo de rescate, que tuvo varias fases. Inicialmente, Ruth Mathilda Anderson recoge datos de los años 20 que estiman en tres el número de trajes (prendas y joyería) que podían considerarse completos³². Debe recordarse que en 1942, César González tipifica y separa los elementos de las joyas de Vistas, y es quizás entonces cuando se perfecciona el arquetipo. Aún así, en 1946, el Padre Hoyos, natural de La Alberca, en su libro *«La Alberca, Monumento Nacional»* menciona que existían en la localidad unos seis trajes. Con ser muy pocos, bastaban para obviar otras opciones de vestimenta tradicional que asimismo se usaban en su patria chica, como el traje de manteo *«en sus diversas formas»*³³.

Así, las descripciones del traje y las joyas de Vistas se multiplican dentro y fuera de España, apoyadas por la información gráfica, especialmente las fotografías recogidas para las publicaciones de la Hispanic Society y las incluidas en las sucesivas ediciones, desde 1930, de la obra *«España: tipos y trajes»* de José Ortiz Echágué. Estudiosos como Antonio Cea han tratado sobre determinados aspectos, y abundan las menciones específicas de estas joyas en numerosas publicaciones. Todo ello ha contribuido a crear el marchamo *«La Alberca»*, a modo de denominación de origen, asociado a una joyería hiperbólica y muy específica, que oscurece las otras variantes locales, inclusive las labores en oro del tipo habitual en Salamanca. En el aspecto comercial, diversos corredores proporcionan ejemplares a particulares e instituciones (como el mismo Sorolla o el Museo del Pueblo Español), a lo que se suman adquisiciones en subastas y dación en pago de deuda tributaria, de joyas que se ofrecen como de esta procedencia. En diversas exposiciones se exhiben joyas albercanas. Mientras, el Traje de Vistas se multiplica, es un bien deseable, y se realiza siguiendo normas cada vez más estrictas, en aplicación de los testimonios más antiguos que se han podido conocer sobre el mismo, lo que nos conduce a la última

31 Ibídem, p. 22. El comentario señala una diversidad que debía ser natural, pues menciona, al hablar de los tipos de traje, el de «Vistas», «Manteo» y «otros», genérico residual que tiene en común el hecho de incorporar el mantón de Manila, uso que considera moderno y del que no se describe qué tipo de joyas le acompañan.

32 Ibídem, p. 14.

33 M.M. DE LOS HOYOS, ob. cit., p. 490, citado por M.A. HERRADÓN FIGUEROA, ob. cit., p. 20.

fase de la construcción del arquetipo, cuando se codifica lo que debe ser y, sobre todo, lo que no debe ser, creando auténticas corrientes de opinión. El fenómeno, sin embargo, no es exclusivo, y se da en casi todos los lugares de España, con la particularidad, común a buena parte de los casos, de seguir un proceso de depuración para aislar los elementos que se consideran propios, desechando los que no se perciben como tales, principalmente los no provenientes del entorno geográfico inmediato. En contrapartida, se admite cierta influencia difusa de escuelas alejadas geográficamente o en el tiempo, como en el caso que nos ocupa, cuando, al tratar de los «carros» o cuentas cilíndricas presentes en las Vistas, Anderson menciona que la tradición local las considera de origen árabe³⁴, referencia tradicional que suele emplearse como indicador de antigüedad remota.

En este proceso final, se selecciona la opción que parece más interesante y se olvidan las demás, igualmente auténticas. Una vez definido el arquetipo, se promueve su uso de dos maneras contrapuestas: como elemento privativo de la zona de proveniencia, o bien se expande, proyectándose a otros entornos, donde será asumido por clases sociales que nunca lo han hecho, para que, de esta manera, puedan «reconocer sus orígenes e identidad». Este fenómeno afecta sobremedida al mundo de la joyería asociada a la indumentaria, aunque, hasta el momento presente y a donde alcanza nuestro conocimiento, su impacto no haya sido objeto de un estudio global.

En definitiva y resumiendo: si existen particularidades naturales, y estas son muy marcadas, es raro que coincidan con los límites político-administrativos contemporáneos, por lo que el conocimiento del entorno y una visión general del tema son indispensables para poner las cosas en su sitio y no dar por buena información sin contrastar, especialmente en la Red, vigilando también la aparición de mistificaciones que, aún bien intencionadas, podrían pertenecer más a la esfera de lo sentimental que lo científico, son resultado de diversas circunstancias o fruto de la excesiva demanda y poca oferta genuina. Esta última situación obliga a extremar las precauciones y debe ser cuidadosamente analizada. En el caso de las joyas albercanas de Vistas, se ha catalogado un volumen considerable con esta procedencia, quizás excesivo a tenor de las primeras noticias, incluyendo ciertas variantes no documentadas en los inicios del proceso, hecho que merece, al menos, una reflexión. El arquetipo se clona, multiplicándose. Y si se trata de una construcción facticia, la mistificación también se multiplica. El fenómeno en sí no es necesariamente negativo, puesto que demuestra que el río fluye, contenido por las esclusas puristas, capaces de imponer teorías sobre cosas que nunca existieron, incorporándolas al acervo del imaginario popular como verdades inamovibles, paradoja que explica también algunos ciclos de la historia de la joyería cuando, buscando la quintaesencia de lo auténtico, se originan nuevas formas espurias pero originales, y que tienen el valor de señalar

34 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, ob. cit., p. 50.

influencias muy diversas. O dicho de otra forma, se están creando continuamente variables que son consecuencia de la existencia del arquetipo y sus diversas percepciones, por lo que deben ser incorporadas al estudio del fenómeno, en este caso la evolución de la joyería tradicional, ya que, de lo contrario, se corre el riesgo de girar eternamente en torno a imaginarios previamente establecidos, lugares comunes que son como cauces secos, ajenos al verdadero discurrir del agua.

Por otra parte, la enorme cantidad de información presente en el ciberespacio –de la que nos hemos referido aquí a uno solo de sus aspectos– necesita urgentemente la creación de un método y unas normas capaces de aprovechar todo su potencial en el avance de la investigación sobre la joyería.

La comunicazione museale per i manufatti in argento

NICOLETTA BONACASA
Università degli Studi di Palermo

L'obiettivo di questo breve contributo è illustrare alcuni tra i più interessanti esempi di comunicazione museale studiati per i manufatti in argento.

A fronte del progressivo abbandono della concezione del museo quale luogo deputato esclusivamente alla conservazione, in tempi recenti si sono configurate molteplici esperienze di comunicazione, promozione e valorizzazione della realtà museale, delle sue collezioni e dei suoi obiettivi, con un sempre maggiore coinvolgimento dei visitatori.

Infatti, se si considerano gli effetti prodotti dalla cosiddetta democratizzazione dell'accessibilità ai Beni Culturali è possibile notare una nuova attenzione nei confronti delle forme di interpretazione e comunicazione dei Beni Museali, i quali secondo questo principio devono, dunque, essere resi fruibili da un pubblico, che oggi appare fortemente diversificato per competenze ed esigenze conoscitive¹.

1 K. Ellenbogen – J. Falk – K. Haley Goldman, analizzando il fenomeno dell'aumento del pubblico dei musei, riportano la precedente bibliografia ed individuano le principali motivazioni che spingono gli utenti alla visita. Cfr. K. ELLENBOGEN-J. FALK-K. HALEY GOLDMAN, «Understanding the motivations of museum audiences», in P.F. MARTY-K. BURTON JONES (coords.), *Museum Informatics. People, Information and technology in Museums*. New York, 2009, pp. 187-194. J. Packer propone un'interessante analisi delle diverse tipologie di pubblico dei musei e della percezione del beneficio derivato dalla visita in J. PACKER, «Beyond learning: Exploring visitors' perceptions of the value and benefits of museum experiences». *Curator* vol. 51, issue 1, 2008, pp. 33-54. Per lo stesso argomento cfr. R. LÓPEZ DE PRADO, «Museos en Internet, análisis de recursos documentales». *Los sistemas de información al servicio de la sociedad: actas de las VI Jornadas Españolas de Documentación*. Vol. 2, Valencia, 1998, pp. 495-514; M.L. TOMEA GAVAZZOLI, *Manuale di*

È opinione unanime che un museo, che possa essere qualificato come tale, deve poter svolgere una rilevante funzione educativa nei confronti del pubblico, per la realizzazione della quale è fondamentale la costruzione di una corretta strategia di comunicazione².

Come afferma V. Minucciani «si può avere un museo senza collezione; si può avere un museo senza edificio; ma non si può avere un museo senza discorso» perché «fra le tante missioni del museo l'unica a tutt'oggi irrinunciabile è proprio quella comunicativo-educativa»³.

La funzione comunicativa va quindi posta in primo piano e la comunicazione museale si concretizza attraverso l'impiego di molteplici canali⁴.

Durante la visita al museo, infatti, il pubblico riceve una elevata quantità di segnali ed informazioni, che decodifica utilizzando non solo gli strumenti in proprio possesso, ma anche facendo ricorso ai supporti che vengono messi a disposizione⁵.

In particolare, puntando l'attenzione sulle metodologie utilizzate per la comunicazione delle collezioni di manufatti in argento si nota una interessante diversificazione nelle strategie e nella scelta degli strumenti informativi.

In linee generali, negli allestimenti più recenti si predilige esporre in teche gruppi di opere tipologicamente affini, oppure cronologicamente coeve o ancora legate da

Museologia. Milano, 2004, pp. 134-141; M.L. BALBONI BRIZZA, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*. Milano, 2007, pp. 81-90. Nel 1992 J.H. Falk e L.D. Dierking hanno proposto una interessante ricerca sulle motivazioni che spingono le diverse categorie di utenti alla visita dei musei. Cfr. J.H. FALK-L.D. DIERKING, *The museum experience*. Washington, 1992. Tra i più recenti e completi studi sull'utenza museale si veda il volume pubblicato nel 2005 da G. Black, in cui è proposta un'analisi dei diversi target di visitatori e dei relativi bisogni e aspettative culturali. Cfr. G. BLACK, *The engaging museum: developing museums for visitor involvement*. Abingdon, 2005. In precedenza, O. Van Oost ha riflettuto sul fenomeno della democratizzazione dell'accessibilità ai beni culturali citando la bibliografia prodotta sull'argomento, in O. VAN OOST, «Museum participation in a network society: A reflection». *Re-Creatief Vlaanderen, Working Paper Series* vol. 1, 2003, pp. 1-23; E.P. ALEXANDER-M. ALEXANDER, *Museums in motion: An introduction to the history and functions of museums*. Plymouth, 2007.

2 Il D.M. 10 maggio 2001 «Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei» (art. 150 co 6 D. Lgs. 112/1998) nel VII Ambito stabilisce i requisiti minimi per la comunicazione istituzionale (produzione di strumenti informativi anche informatici) e i requisiti minimi per la comunicazione primaria e sussidi alla visita, indicandone i fattori di qualità necessari.

3 V. MINUCCIANI, «Perché il museo fuori dal museo», in V. MINUCCIANI (coord.), *Il museo fuori dal museo. Il territorio e la comunicazione museale*. Milano, 2005, p. 13.

4 L. FERGUSON-C. MACLULICH-L. RAVELLI, *Meanings and messages: language guidelines for museum exhibitions*. Sydney, 1995; E. HOOPER-GREENHILL, «Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte», in S. BODO (coord.), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*. Torino, 2003, pp. 1-40; F. AGO, *Il mondo del museo oggi: panoramica mondiale, principi progettuali, articolazione funzionale, sistemi di comunicazione, dotazioni impiantistiche*. San Giuliano Terme (Pisa), 2008.

5 M. CIRESE, *Oggetti, segni, musei*. Torino, 1977; E. NARDI (coord.), *Imparare al museo. Percorsi di didattica museale*. Napoli, 1996; F. ANTINUCCI, *Comunicare nel museo*. Bari, 2004; D. JALLA, «Sorpresa, stupore, meraviglia», in E. GENNARO, *Il museo che sorprende. Azione e relazione educativa al museo alla luce delle nuove ricerche*. Ravenna, 2007, pp. 9-18.



LÁMINA 1. «Museo Diocesano di Monreale». Esempio di allestimento (fotografia L. Scior-
tino).

temi decorativi comuni, mentre la presentazione singola è riservata ai manufatti più importanti⁶ (lám. 1).

Di norma, si preferisce evitare la presenza delle didascalie al fianco degli oggetti, preferendovi una semplice indicazione numerica apposta su elementi di plexiglas trasparente, in modo da non compromettere la lettura delle opere. Si tratta di una scelta museografia che trasferisce la comunicazione tradizionale alle didascalie multiple, in genere poste al lato della teca espositiva, che permette, dunque, una visione corretta dei manufatti.

Alcuni validi esempi di applicazione della tipologia di allestimento descritta per le collezioni di opere in argento sono offerti dal «Tesoro della Cattedrale di Palermo», dal «Museo d'Arte Sacra della Basilica Santa Maria Assunta di Alcamo», dal «Museo Poldi Pezzoli» di Milano, ed in abito internazionale dal «Victoria &

6 Porgo un sentito ringraziamento alla Direzione del «Museo Diocesano di Monreale» ed in particolare alla Dott.ssa Lisa Scior-
tino per la concessione del materiale fotografico e per la preziosa collaborazione.

Albet Museum» di Londra e dal «Museo Nacional de Artes Decorativas» di Madrid. In tutti questi casi le didascalie multiple offrono ai visitatori le informazioni essenziali sulle opere, riportando nome dell'argentiere, tipologia del manufatto, materiali, tecniche di lavorazione e datazione. Le didascalie proposte dal «Museo d'Arte Sacra della Basilica Santa Maria Assunta di Alcamo», disponibili anche in lingua inglese, forniscono utili indicazioni sui marchi e il nome del console che ha vidimato l'opera.

Secondo la critica, la presenza delle didascalie multiple aumenta il cosiddetto «jouflage», ovvero il movimento che gli occhi fanno spostandosi continuamente dal testo all'oggetto, ne consegue quindi che il supporto informativo debba trovarsi quanto più in prossimità del manufatto a cui si riferisce⁷.

È ormai opinione comune che per la redazione di apparati didascalici efficaci siano imprescindibili la leggibilità di contenuto e grafica, la comprensibilità e l'uso di termini chiari, la coerenza tra il testo e il percorso. La ricca letteratura prodotta sull'argomento, specialmente in ambito anglosassone, ha evidenziato che la strategia ritenuta più efficace è quella che prevede l'uso di testi molto brevi, con le indicazioni essenziali, delegando ad altri supporti e apparati didascalici gli approfondimenti⁸.

Una comunicazione omogenea e uniforme, ottenuta attraverso un sistema coordinato e coerente di segnaletica, didascalie e pannelli, fondato sui parametri della leggibilità e accessibilità dei contenuti, permette di migliorare il rapporto fra il pubblico e le collezioni conservate nei musei.

In tal senso i pannelli esplicativi sono da considerarsi come un prezioso strumento che, utilizzando molteplici codici di comunicazione, è in grado di presentare una pluralità di dati ed informazioni, offerti in formato testuale, accompagnati da schemi, grafici, disegni e immagini.

Se si considera la comunicazione dei pannelli per le collezioni di argenti, è da rilevare che questi sono spesso dedicati ad approfondimenti sul culto, sulle funzioni, sui temi decorativi, sulle caratteristiche stilistiche e tecniche.

7 Lo «jouflage», che in italiano potrebbe essere tradotto con «palleggiamento» (anche se in francese si riferisce più precisamente alle azioni del giocoliere) è stato oggetto degli studi di A.-S. Grassin, che lo descrive come una tra le fondamentali strategie cognitive del visitatore. Cfr. A.-S. GRASSIN, «Le jonglage objet-cartel». *La lettre de l'OCIM* 110, 2007.

8 POWERHOUSE MUSEUM, *Guide for Label Writing*. Sydney, 1986; E. KENTLEY-D. NEGUS, *Writing on the Wall*. London, 1989; S. BITGOOD, «The ABC's of Label Design», in S. BITGOOD-A. BENEFIELD-D. PATTERSON (coords.), *Visitor studies: Theory, research, and practice*. Jacksonville, 1991; A.A. V.V., *Standards Manual for Signs and Labels*, American Association of Museums and Metropolitan Museum of Art. New York, 1995; C. MACLULICH, «Off the wall: new perspectives on the language of exhibition texts», in C. SCOTT (coord.), *Evaluation and Visitor Research in Museums: Towards 2000*. Sydney, 1995, pp. 105-115; J. CARTER, «Readability tests», in G. DUBLIN (coord.), *Developing museum exhibitions for lifelong learning*. London, 1996, pp. 193-199; H.A.D. SPENCER, «Exhibition text guidelines», in B. LORD-G.D. LORD (coords.), *The manual of museum exhibitions*. Walnut Creek, 2002; B. Serrel, *Exhibit Labels: An Interpretative Approach*. Walnut Creek, 1996; L. RAVELLI, *Museum texts: communication frameworks*. New York, 2006.

Le forme linguistiche scelte per questo tipo di supporti sono in genere semplici, immediate e facili alla lettura. I testi rispettano l'ordine logico delle informazioni e sono comprensibili anche da persone non esperte, ma naturalmente non scadono nella banalizzazione dei contenuti⁹.

Altrettanto importanti sono gli elementi che caratterizzano l'aspetto e la struttura dei pannelli, sulla definizione dei quali è ormai disponibile un'ampia letteratura specialistica¹⁰.

In riferimento all'oggetto di questo contributo, un esempio particolarmente significativo è offerto dal «Museo Diocesano Milano», dove la collezione di argenti è esposta nel piano inferiore con un allestimento arricchito da un gran numero di pannelli esplicativi, che spiegano sinteticamente ed efficacemente, con testi ed immagini, l'uso delle diverse tipologie di oggetti esposti.

Interessante è anche il caso del «Museo Diocesano di Monreale», in cui si è scelto di presentare pannelli esplicativi che mettono in relazione i manufatti in argento con le personalità degli Arcivescovi committenti e dei collezionisti¹¹ (lám. 2).

Spesso l'esposizione degli argenti è introdotta dai pannelli di sala, come nel «Museo d'Arte Sacra della Basilica Santa Maria Assunta di Alcamo», la cui funzione è sintetizzare il tema che collega le opere in mostra¹².

Rendere comprensibile anche al pubblico meno esperto la funzione dei manufatti in argento, ad esempio legati ad alcuni aspetti particolari del culto oppure a tradizioni locali, deve essere uno degli obiettivi fondamentali della corretta comunicazione museale. Per realizzare questo scopo i percorsi museografici sono sempre più frequentemente completati dalla presenza coordinata di supporti audio-visivi, animazioni, simulazioni ed accompagnamenti sonori, utilizzati sia per valorizzare

9 M.L. TOMEA GAVAZZOLI, ob. cit., pp. 112-118; M.V. MARINI CLARELLI, *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*. Roma, 2011, pp. 147-150.

10 I criteri da rispettare per la realizzazione di un pannello correttamente comunicativo sono oggetto di molteplici studi. Uno degli approcci più recenti, ritenuti dalla critica particolarmente valido, è il cosiddetto «metodo Ekarv» che suggerisce delle norme da adottare nei testi esplicativi dei musei, per renderne la lettura più agevole e per permettere al visitatore di assorbire i concetti rapidamente. Negli ultimi anni le ricerche si sono concentrate su alcuni aspetti essenziali dei supporti informativi: dimensione e tipo di carattere, interferenza con lo sfondo, spaziatura del testo, livelli di approfondimento e tipologia dei supporti. Cfr. M. EKARV, «Combating redundancy: writing texts for exhibitions», in E. HOOPER-GREENHILL (coord.), *The educational role of the museum*. Oxon, 1999, pp. 201-205; E. GILMORE-J. SABINE, «Writing readable text: evaluation of the Ekarv Method», in E. HOOPER-GREENHILL (coord.), *The educational role...* ob. cit., pp. 205-211; M.L. BALBONI BRIZZA, ob. cit., pp. 57-60.

11 I testi dei pannelli sono firmati da M.C. Di Natale e L. Sciortino, il progetto grafico è stato realizzato da E. Brai.

12 Cfr. M. VITELLA, «Il Museo d'Arte Sacra della Basilica Santa Maria Assunta. Il nuovo allestimento, le ragioni di un percorso», in M. VITELLA (coord.), *Museo d'Arte Sacra della Basilica Santa Maria Assunta di Alcamo*. Trapani, 2011, pp. 19-31.

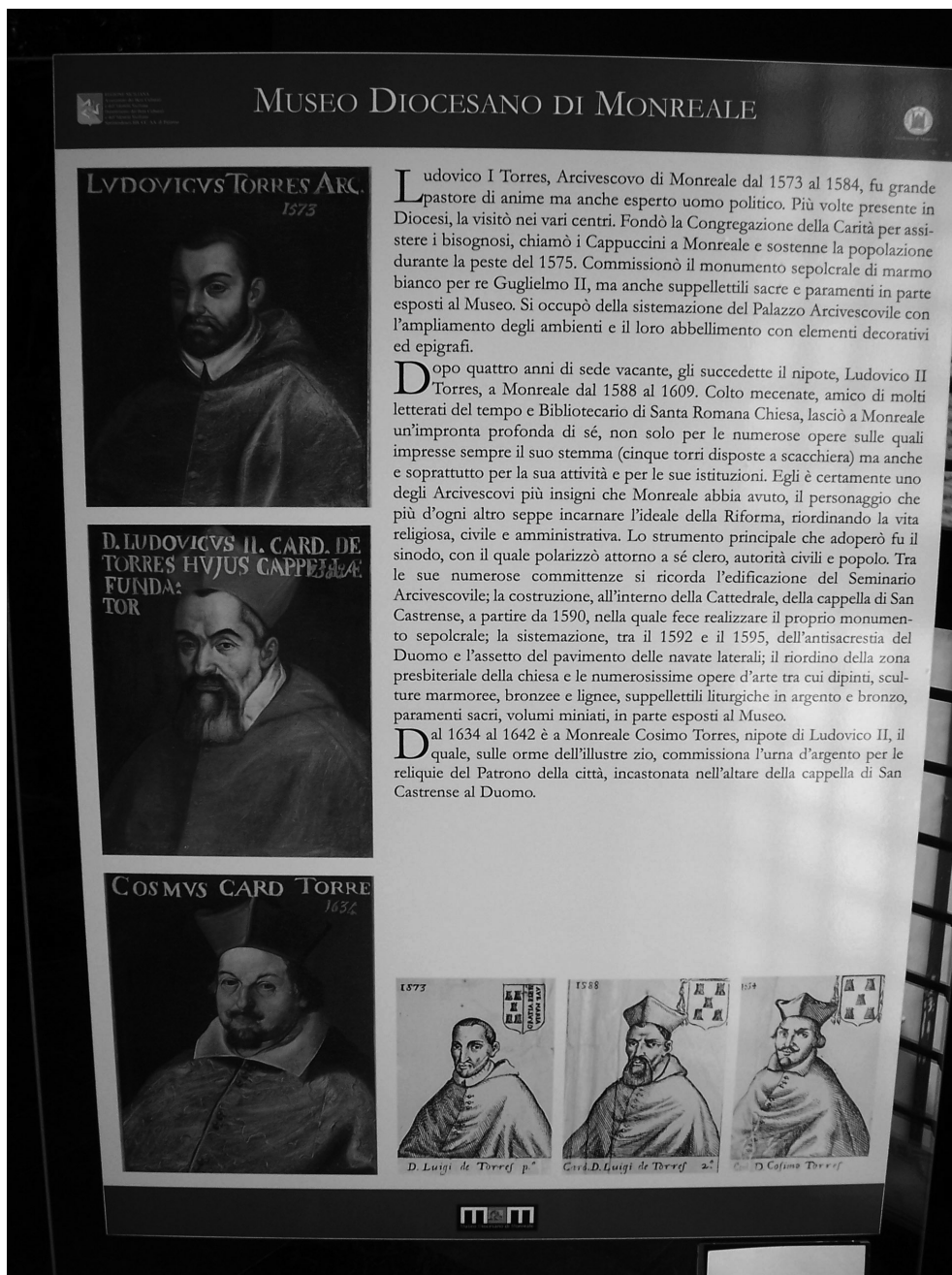


LÁMINA 2. "Museo Diocesano di Monreale". Esempio di pannello (fotografia L. Sciortino).

l'ambiente espositivo che per presentare informazioni aggiuntive e di approfondimento dei contenuti¹³.

È il caso del «Museo de la Catedral» di Murcia, dove, la visione della preziosa *Custodia del Corpus* è accompagnata da un video della processione che ne illustra l'importanza ancor oggi fortemente viva nella devozione popolare. Si tratta di un valido esempio di come il pubblico generico possa essere avvicinato alla comprensione della particolare funzione di un'opera in argento, difficilmente descrivibile con la sola esposizione.

In molti musei la fruizione delle collezioni di manufatti in argento viene facilitata dalla presenza di schede mobili, pensate per integrare le informazioni generali presenti nelle didascalie con approfondimenti su specifici temi. Esemplari a tal proposito sono gli allestimenti proposti dal «Victoria & Albert Museum» di Londra e soprattutto dal «Museo Nacional de Artes Decorativas» di Madrid. In questo caso le schede mobili, disponibili anche in lingua inglese, presentano approfondimenti sulle tecniche e temi decorativi, tramite brevi testi ed immagini di dettagli delle opere catturano l'attenzione del visitatore, stimolandone la curiosità e facilitandone la corretta fruizione.

Ancora il «Museo Nacional de Artes Decorativas» di Madrid si segnala per la fruizione particolarmente efficace delle collezioni di argenti, garantita anche da un progetto museografico adeguato, che sintetizza, tramite ricostruzioni ambientali, immagini e pannelli didattici perfettamente integrati con gli espositori, tutte le tematiche legate allo stile, al periodo di produzione, alla funzione ed alle tecniche riconducibili alle opere in mostra, rispondendo in modo adeguato alle diverse esigenze conoscitive dei visitatori. In particolare la contestualizzazione dei manufatti in argento nelle ricostruzioni ambientali si rivela uno strumento decisamente valido ed immediato nella illustrazione della funzione dei singoli oggetti¹⁴.

Tra i molti musei che conservano tra le proprie collezioni opere in argento che hanno sviluppato innovative strategie di comunicazione spicca il «Victoria & Albert Museum» di Londra. Il riferimento è alla «Silver discovery area», in cui i visitatori non solo sono invitati a sperimentare tramite delle *hands on exhibits* l'apposizione del marchio e conseguentemente ad approfondirne la funzione, ma anche a scopri-

13 Con la proiezione di luci e immagini su diverse superfici, quali pannelli, schermi, o direttamente sulle pareti, è possibile creare effetti suggestivi e di spettacolarizzazione delle esposizioni. Generalmente all'interno dei musei sono riservati appositi spazi per l'uso di questi dispositivi, al fine di evitare che le proiezioni diventino elementi di disturbo rispetto alla visione delle collezioni esposte. Gli accompagnamenti sonori possono impiegati come supporto alla visita con descrizioni e commenti pre-registrati attivati durante il percorso, oppure come diffusione di suoni di sottofondo di varia natura, che hanno l'obiettivo di fornire un supporto alla fruizione dei contenuti presenti nell'area museale. Cfr. M. PIACENTE, «Multimedia: Enhancing the experience», in B. LORD-G.D. LORD (coords.), ob. cit., pp. 222-233.

14 Sul concetto di contestualizzazione si veda G.C. SCIOLLA, *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*. Torino, 2006, pp. 95-99.



LÁMINA 3. “Victoria & Albet Museum”, Londra. “Silver Discovery Area”.

re l’uso di alcune tipologie di manufatti e le relative tecniche di realizzazione per mezzo delle cosiddette *minds on exhibits*¹⁵ (lám. 3).

Questo tipo di allestimento appare particolarmente efficace perché privilegiando la partecipazione attiva dell’utente è in grado di offrire molteplici modalità di interazione che agevolano l’acquisizione di nuove competenze¹⁶.

Nel processo di modernizzazione della comunicazione museale le tradizionali didascalie testuali vengono spesso affiancate da un corrispettivo digitale su schermi di medio-piccole dimensioni, spesso *touchscreen*, in cui sono generalmente ripro-

15 T. CAULTON, *Hands-On Exhibitions: Managing Interactive Museums and Science Centres*. New York, 1998; M. MERZAGORA-P. RODARI, *La scienza in mostra. Musei, science centre e comunicazione*. Genova, 2007.

16 E. LARIANI, *Museo sensibile*. Roma, 2000. Si deve a N. Simon la più recente ricerca sul cosiddetto «museo partecipativo». Nel testo sono analizzati diversi interessanti casi di studio ed è riportata la precedente bibliografia. Cfr. N. SIMON, *The Participatory Museum*. Santa Cruz (California), 2010.

dotte le icone dei singoli oggetti, selezionando le quali è possibile visualizzare le informazioni relative¹⁷.

Come nel caso del «Metropolitan Museum of Art» di New York oppure del «Museo de la Catedral» di Murcia, dove, lungo il percorso i visitatori hanno la possibilità di consultare i contenuti proposti dagli schermi *touchscreen*, in cui sono disponibili ricostruzioni e approfondimenti sui temi sviluppati nelle diverse sale e sulle opere in mostra.

L'uso di questi dispositivi appare utile nell'invogliare il visitatore alla consultazione delle informazioni, proposte con una modalità dinamica ed intuitiva, in cui è l'utente stesso a scegliere gli argomenti, selezionando le icone che raffigurano le opere esposte nelle varie sezioni del museo. La complessa lettura dei manufatti, in particolare quelli realizzati in argento, come ostensori, croci, pissidi e reliquiari, viene facilitata dall'uso di uno strumento in grado di proporre una vasta gamma di informazioni che completano la comprensione degli oggetti tramite confronti e ricostruzioni del contesto storico-culturale che li ha prodotti.

Nel corso degli ultimi anni si è registrato un notevole sviluppo di nuovi dispositivi di supporto alla visita che stanno lentamente sostituendo le tradizionali audio-guide, come i PDA (Personal Digital Assistant)¹⁸, ma soprattutto la ricerca si è concentrata sullo studio di specifiche applicazioni per gli *smartphone*¹⁹.

17 Cfr. L. TALLON-K. WALKER (coords.), *Digital Technologies and the Museum Experience*. Plymouth, 2008; P. SAMIS, «New technologies as part of a comprehensive interpretive plan», in H. DIN-P. HECHT (coords.), *The digital museum: a think guide*. New York, 2007, pp. 19-34; P.F. MARTY, «Interactive Technologies», in P.F. MARTY-K. BURTON JONES (coords.), *ob. cit.*, pp. 131-135.

18 Queste tecnologie, basate sulle associazioni di commenti audio con la possibilità di leggere informazioni testuali e visionare immagini e filmati, rendono possibile agli utenti, in funzione alle loro esigenze ed interessi, l'accesso ad informazioni contestuali, cioè ad esempio a quegli approfondimenti inerenti ad un argomento specifico, ad un'opera in particolare, a notizie circa il periodo di realizzazione di un manufatto o l'identificazione di oggetti affini. Lo studio della diffusione dei PDA nei musei (diffusione, sviluppo dei programmi e risultati ottenuti) è proposto in C. ROCCHI-I. GRAZIOLA-D. GOREN-BAR-O. STOCK-M. ZANCANARO, «Adaptive multimedia guide», in O. STOCK-M. ZANCANARO (coords.), *PEACH Intelligent Interfaces for Museum Visits*. New York, 2007, pp. 3-22. D. Vom Lehn e C. Heath hanno analizzato il cambiamento degli spazi museali determinato dall'introduzione delle nuove tecnologie, soffermandosi in particolare sullo studio dei PDA e dei comportamenti dei visitatori rapportati all'uso di questi strumenti. Cfr. D. VOM LEHN-C. HEATH, «Accounting for New Technology in Museum Exhibitions». *International Journal of Arts Management* 7 (3), 2005, pp. 11-21. La descrizione del nuovo modo in cui si realizza la visita degli ambienti museali, legato alle attività che possono essere svolte dagli utenti tramite l'uso dei dispositivi digitali è proposta in R.E. GRINTER-P.M. AOKI-A. HURST-M.H. SZYMANSKI-J.D. THORNTON-A. WOODRUFF, «Revisiting the visit: understanding how technology can shape the museum visit». *Proceedings of the 2002 ACM conference on Computer supported cooperative work 2002*. New Orleans, Louisiana, USA, 16-20 November, 2002, pp. 146-155.

19 Tra i più recenti saggi che analizzano l'uso dei cellulari come nuovi strumenti di accompagnamento alla visita si segnala E. BRUNS-B. BROMBACH-O. BIMBER, «Mobile Phone Enabled Museum Guidance with Adaptive Classification». *IEEE Computer Graphics and Applications*, vol. 28, n. 4, July/August 2008, pp. 98-102. Tra le ricerche svolte sull'uso degli *smartphone* come nuovo supporto per le guide digitali dei musei si ricordano M. PETRIE-L. TALLON, «The Iphone Effect?

Già diversi musei che conservano collezioni di opere in argento hanno scelto di offrire ai propri visitatori anche questo tipo di strumenti informativi, come il «Poldi Pezzoli» di Milano e soprattutto il «Museo di Arti Decorative» di Parigi. Quest'ultimo ha sviluppato una moderna applicazione grazie alla quale è possibile consultare le schede delle opere in mostra, ascoltare le audio-guide, ricevere le informazioni sulle esposizioni temporanee in corso e sulle attività del museo, ed accedere a diversi giochi tematici²⁰.

La scelta del «Museo di Arti Decorative» di Parigi appare particolarmente innovativa e ben si presta ad approfondimenti sui manufatti in argento, per i quali sono previste schede sulle singole opere, ma anche utili approfondimenti sugli stili e i periodi di realizzazione, nonché interessanti confronti con manufatti coevi. Si tratta, dunque, di un moderno e versatile modo per presentare le collezioni che, garantendo per ciascuna opera una vasta gamma di contenuti, permette l'accessibilità alle informazioni che possono soddisfare le esigenze conoscitive di qualunque tipologia di visitatore (lám. 4).

Queste iniziative hanno come obiettivo rendere l'esperienza di visita realmente formativa, non limitandola semplicemente alla visione del manufatto artistico, ma invogliando il pubblico a comprenderne la tecniche di realizzazione e i valori storico-culturali che esso rappresenta.

È facile immaginare che nei prossimi anni nello sviluppo della comunicazione museale verrà dato sempre maggiore spazio anche a nuove tecnologie come i *QR codes* o ancora come la *augmented reality*²¹.

Tuttavia, è necessario sottolineare che la presenza di tali strumenti deve essere un supporto, non il vero oggetto dell'attenzione del pubblico. Questi, infatti, non devono supplire l'efficacia comunicativa che la presentazione degli oggetti e delle opere deve possedere in sé, ma nell'integrarla hanno il compito di aiutare il visitatore a orientarsi nel percorso e guidarlo nel processo di comprensione, offrendo spunti di approfondimento e riflessione²².

Nel complesso rinnovamento delle forme della comunicazione museale, un ruolo imprescindibile è giocato dai nuovi media, in particolare Internet che, grazie

Comparing Visitors' and Museum Professionals' Evolving Expectations of Mobile Interpretation Tools», in J. TRANT-D. BEARMAN (coords.), *Museums and the Web 2010: Proceedings*, 2010, <<http://www.archimuse.com/mw2010/papers/petrie/petrie.html>> (consultato 03/08/2010).

20 <<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/l-institution/pratique-11/les-arts-decoratifs-sur-iphone/decouvrez-l-application-du-musee>> (consultato 23/05/2012).

21 E. BONACINI, *Il museo contemporaneo fra tradizione, marketing e nuove tecnologie*. Roma, 2011, pp. 218-230.

22 D. JACOBI, «Communiquer par l'écrit dans les musées», in E.H. KOSTER-B. SCHIELE (coords.), *La révolution dans la muséologie des sciences*. Lyon, 1998; D. JALLÀ, «La comunicazione scritta nei musei: una questione da affrontare», in A. ANDREINI (coord.), *La parola scritta nel museo. Lingua, accesso, democrazia. Atti del convegno Centro Affari e Convegni di Arezzo 17 Ottobre 2008*, pp. 7-18.

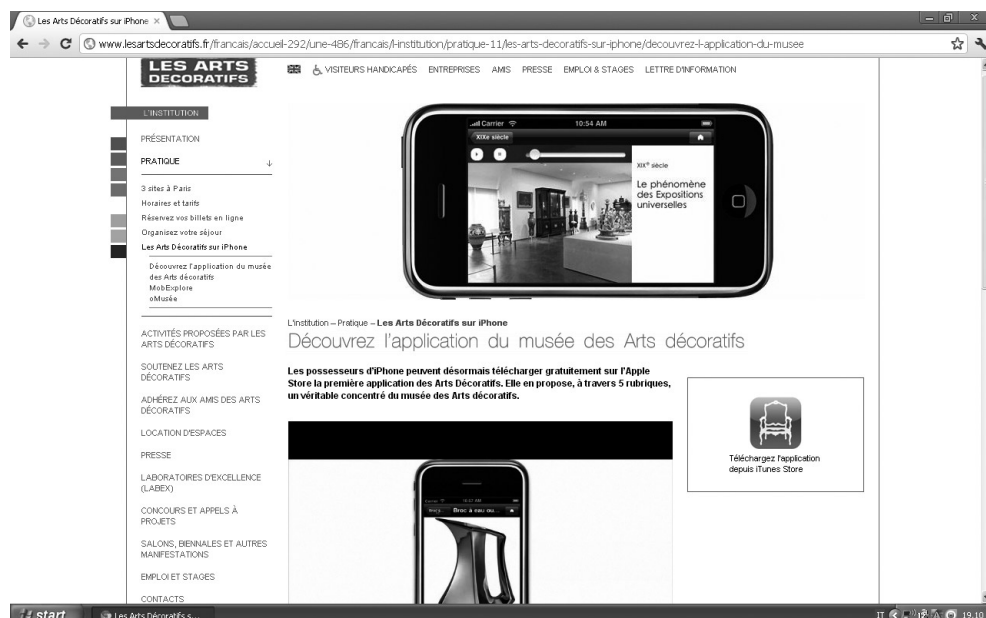


LÁMINA 4. Sito del «Museo di Arti Decorative», Parigi –applicazione per smartphone– fonte <<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/accueil-292/une-486/francais/l-institution/pratique-11/les-arts-decoratifs-sur-iphone/decouvrez-l-application-du-musee>> (consultato 23/05/2012).

alla sua dimensione interattiva e partecipativa, sembra essere oggi il nuovo spazio entro cui sviluppare strategie innovative²³.

In altre occasioni si è già accennato alle grandi potenzialità della Rete, ormai considerata come un prezioso strumento al servizio del museo moderno, in cui già sono disponibili interessanti applicazioni per lo specifico ambito delle opere in argento²⁴.

Gli ormai numerosi e ricchi *Database* delle collezioni consultabili *on line*, le riviste specialistiche digitali e le sezioni specifiche dei siti nei musei, sono soltanto alcuni esempi della ormai vasta gamma di risorse dedicate alle collezioni di argenti disponibili attraverso la metafora digitale.

Internet si presenta, dunque, come un prezioso strumento di condivisione e diffusione dei contenuti, ed è auspicabile che vengano ulteriormente sviluppate risorse

23 Cfr. N. BONACASA, *Il museo on line. Nuove prospettive per la museologia*. Palermo, 2011.

24 Sull'argomento si vedano N. BONACASA, «L'uso di Internet per lo studio delle Arti Decorative», in J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Plateria. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 193-202; N. BONACASA, «Il Web 2.0: nuove prospettive per gli studi sui manufatti in argento», in J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Plateria. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 159-170; N. BONACASA «La didattica museale per i manufatti in argento», in J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Plateria. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 143-154.

specificatamente studiate per le collezioni di argenti, proponendole al pubblico con vari livelli approfondimento.

In sintesi, alla luce di quanto emerso dall'analisi condotta, è evidente che ormai sono diversi i fattori che concorrono alla trasmissione culturale nel complesso apparato comunicativo proprio del museo e che sono disponibili molte soluzioni per strutturare una diversificata strategia di comunicazione sia *on site* che *on line*. Gli esempi descritti testimoniano in particolare un crescente impegno da parte delle istituzioni museali nel rendere pienamente fruibili i percorsi espositivi nonché i contenuti e gli approfondimenti dedicati alle collezioni, con l'obiettivo di avvicinare il pubblico, anche il meno esperto, alla conoscenza del complesso ambito della produzione artistica dei manufatti in argento.

Plata perdida para siempre: el inventario de la Catedral de Valencia de 1785¹

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ

Universitat de València

La plata², por su carácter fundible y su conversión en moneda, ha sido un arte que ha sufrido más que otros en momentos de dificultades económicas, políticas y sociales. Repasando la Historia, vemos como numerosos objetos fueron fundidos en etapas difíciles. Así, todo el mobiliario del Palacio de Versalles es convertido en moneda a causa de la guerra de la Liga de Augsburgo en 1689³. En Valencia, y en 10 de mayo de 1364, Pedro el Ceremonioso recibe gran parte de la plata de la catedral y de las distintas parroquias de la ciudad para amonedarla con motivo de la guerra que sostenía contra Pedro I, el Cruel, de Castilla⁴. Esta no fue la única ocasión en la que los templos valencianos sufrieron la pérdida de gran parte de sus ajuares. Como hemos recordado en más de una ocasión, hay otras dos fechas de fatídico recuerdo: 1812 y 1936. Sin embargo, y a pesar de estas pérdidas de objetos

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación de la Universidad Cardenal Herrera-Ceu San Pablo de Valencia «La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII (PRUCH2 6/11)».

2 Agradezco a Joan J. Gavara Prior y a Mateu Rodrigo Lizondo, de la Universitat de València, sus amables sugerencias tras leer este texto.

3 G. MABILLE, «Le mobilier d'argent de Louis XIV», en C. ARMINJON (coord.), *Quand Versailles était meublé d'argent*. Catálogo de Exposición. París, 2007, p. 82.

4 J. SANCHIS SIVERA, «La esmaltería valenciana en la edad media». *Archivo de Arte Valenciano* número único (1921), pp. 11-13 y Ap. Doc. I.

de plata labrada, los documentos conservados nos hacen ver la gran riqueza de las piezas que desaparecieron, ya que están recogidas minuciosamente en inventarios y en otros instrumentos.

El presente escrito da noticia del inventario realizado en la seo valenciana el 30 de abril de 1785, durante el pontificado del arzobispo Francisco Fabián y Furo (1773-1794)⁵, antes que desapareciera lo más importante de su tesoro y en un momento de gran transformación en el templo metropolitano, pues lo revestían con una decoración clasicista que finalizó bien entrado el siglo XIX⁶, revestimiento lamentablemente eliminado en la segunda mitad del siglo XX. Este inventario también tiene la particularidad de que se redacta después de la muerte del maestro catedralicio Gaspar Quinzà, oriundo de Xàtiva, acaecida en 1783⁷ y es el primero del período de su hijo, el también setabense Bernardo Quinzà, que está al frente de la plata de la catedral y su tesoro hasta 1803, año en que fallece⁸. Durante parte del siglo XVIII, época de gran esplendor para las artes y en concreto la platería valenciana, los inventarios de la catedral se hacen cada tres años, normalmente el día en que finaliza el «año canonical», que va de 1 de mayo a 30 de abril del año siguiente. Así, el anterior es de 1782⁹ y el que continúa al que comentamos, en 1788¹⁰. Normalmente es el canónigo encargado de la Fábrica y Tesorería el que lo lleva a cabo y, el de 1785, lo hace el olivense Juan Antonio Mayans¹¹, hermano del ilustrado Gregorio. Este inventario, como sucede con los demás, está sin foliar y, cada pieza, lleva un número, por el que nos guiamos y por el que las citamos a lo largo de todo este escrito.

El inventario recoge algunas autorías de obras nuevas o reformas de piezas ya existentes. De esta manera sabemos que la *Custodia Mayor*, obra de Joan Castelnou, labrada entre 1442 y 1452, y guardada en un armario de la Primera Sacristía con el nº 79, es renovada en 1746 por orden del cabildo, labor que realiza el entonces platero de la seo Lluís Vicente, mayor, (*1676-1762) «sin comprenderse en la plata de dicha custodia, las quatro planchas de plata que tiene en su asiento, que están pendientes de ella, como ni tampoco los quatro candeleros y quatro ángeles que hay en dicho asiento ni los quatro blandones, también de plata con sus roscas de yerro, que sirven

5 Archivo de la catedral de Valencia (ACV). Sig. 1668. *Ynventario de los bienes, ornamentos, vasos sagrados, alajas y ropas de la Santa Yglesia Metropolitana de Valencia, hechos el 30 de abril 1785*. s/f.

6 J. BÉRCHEZ GÓMEZ, *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*. Valencia, 1987, pp. 97-157.

7 F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la edad moderna (Siglos XVI-XIX)*. *Repertorio biográfico*. Valencia, 2005, p. 689

8 *Ibíd.*, p. 686.

9 ACV. Sig. 1667. *Inventario de 30 abril 1782*. s/f.

10 ACV. Sig. 1669. *Ynventarios de los bienes, ornamentos, vasos sagrados, alajas y ropas de la Santa Metropolitana Yglesia de la ciudad de Valencia, hechos en 30 de abril de 1788*.

11 Sobre J. A. Mayans, véase A. ALEMANY PEIRÓ, *Juan Antonio Mayans y Siscar (1718-1801)*. *Esplendor y crisis de la Ilustración Valenciana*. Valencia, 1994.

para dicha custodia...». Sanchis Sivera, citando a Pahoner, refiere que Lluís Vicente arregla algunos «desperfectos» de la Custodia Mayor en 1746¹², pero, a tenor de lo visto en el inventario, el trabajo es de mayor calado, pues el instrumento habla de que la pieza «se renueva» en dicho año, no «es adobada». Siguiendo con esta mención a plateros, el inventario recoge, con el nº 352, «*Siete blandones de plata, los seis iguales y el otro un poquito mayor, y una cruz, también de plata. Y pesan dos mil doscientas dos onzas y dos quartos, que se le entregaron a Vicente Entreaguas, maestro platero, para formarles de nuevo, según resulta del ynventario anterior al que precede*», juego de altar del que ya dimos noticia tiempo atrás¹³. En este mismo nº 352, el canónigo Mayans hace saber que don Joaquín Giberto, para dignificar el culto de la seo, encarga a Bernardo Quinzà (1752-+1803), el 5 de marzo de 1785, «*fabricar y labrar doce blandones de plata, con que regalar a dicha Santa Yglesia, para que sirvan en su mesa de la Capilla Mayor, el día y / octava del Corpus de este año, y demás siguientes en las Quarenta Horas y en los demás días en que se exponga el Santísimo Sacramento y en otras casuales festividades que pareciere a su ilustrísimo cabildo, que no podrá dexasles ni prestarles a otra yglesia sin que lo determine nemine discrepante, exceptuando el caso de que los pidiere prestados el excelentísimo señor arzobispo de esta capital y su Diócesis o sus sucesores, para alguna de las funciones de su ministerio, arreglándose dicho artífice al dibujo que presentó el mismo Quinzà con peso de mil cuatrocientas quarenta onzas...*». Bernardo Quinzà diseña y labra estos blandones de plata que quedan reseñados en el Inventario siguiente, con el nº 191, en el «Armario del Dosel»¹⁴. Desconocemos si todavía se conservan, pues no hemos estudiado aún el aposento donde están guardados los blandones de la Metropolitana. Sí estaban antes de la Guerra Civil, pues Sanchis Sivera, los nombra y da cuenta de su donante, aunque no de su artífice¹⁵.

Entre los distintos bienes de la catedral, están las piezas de oro y plata que se inventarían según el canónigo visita las diferentes dependencias de la seo. Así, encontramos plata en la Capilla Mayor, Sagrario, Sacristías, Relicario, y en el llamado «Aposento del Depósito». La plata o bien está en uso y al culto, o bien se custodia en armarios de donde es sacada para su utilización en determinadas fechas litúrgicas. Así, la *Camilla del Cristo de la Piedad*, labrada por Gaspar Lleó en 1715 y reseñada por primera vez en el Libro de Fabrica de 1716, esta en un armario y era usada los Jueves y Viernes Santos. El inventario, que la recoge con el nº 189 en la Tercera Sacristía, la describe de la siguiente manera:

12 J. SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909, p. 550.

13 F.P. COTS MORATÓ, «Plateros en la catedral de Valencia durante en siglo XVIII», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, p. 78.

14 ACV. Sig. 1669. Inventario de 1788. s/f.

15 J. SANCHIS SIVERA, *La catedral...* ob. cit., p. 430.

189. *Ytem, Un armario de madera de pino aforrado por dentro de yndiana de color de fuego a flores y, dentro de él, una cama para el Santo Christo que se pone al pie del Monumento, por razón del qual se pagaron a Pasqual Leó [sic], platero, mil doscientas ocho libras, diez sueldos y tres dineros por el valor de ochenta y ocho marcos, una onza y tres quartos de plata, que son setecientas cinco onzas y tres quartos al respeto de una libra y quatro dineros por cada onza y, la restante quantía, por las manos, oro, bronce y otras cosas.*

Ya indicamos que esta era una obra de orfebrería y, si hace unos años ignorábamos cuándo desapareció¹⁶, hoy sabemos que fue con motivo de la entrega de plata a la Regencia de España en la Guerra del Francés.

Si mencionamos una pieza guardada casi todo el año, hay otras que están al culto y, entre ellas, la que más destaca, y una de las primeras en ser inventariadas con los números del 18 al 23 por el canónigo Mayans, es el Retablo Mayor de plata y su enjoyada imagen titular, todo restaurado por Gaspar Lleó (1700-+1742) entre 1735 y 1736. Merece la pena que recojamos sus palabras porque revelan cuán magnífico era este conjunto, fundido en 1812:

18. *Ytem, un altar de plata con nueve nichos de los mismo, con sus puertas de pintura antigua de grande estimación, con molduras de madera sobredoradas, cuyo altar se limpió y blanqueó en el año mil setecientos treinta y seis, por cuyo motivo se hicieron algunas diademas, en los personajes que en él hay, de bronce dorado, a modo de círculos de la ancharia de medio dedo y, en algunos llanos, a espaldas de las ymagenes de algunos nichos, se pusieron guardamaciles plateados para que tuviese mayor vista el retablo, y, en el nicho del medio, una ymagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús en los brazos, todo de plata sobredorada, y en la / referida ymagen se encontró lo siguiente:*

19. *Ytem, un rosario de cristal que contiene sesenta y ocho granos y, en lugar de Gloria Patri, nueve granos de oro dichos Fissaletes.*

20. *Ytem, en la mano derecha de dicha santa ymagen, un lirio de plata y un anillo de oro con una amatista.*

21. *Ytem, en cada uno de los brazos, una bresilla de oro de seda color nácar.*

22. *Ytem, en los pechos de dicha santa ymagen, una piedra balacio grande de color azul guarnecida de oro, y, alrebedor [sic], doce perlas y dos piedras verdes, y, en el cuello, unas piedras de vidrio.*

16 F.P. COTS MORATÓ, «Plateros en la catedral de Valencia...» ob. cit., pp. 72-73.

23. *Ytem, una corona de plata con su diadema de oro y diferentes piedras, y el Niño Jesús con su diadema, mundo y cruz, todo de plata, y, en medio de la cruz, una piedra balacio blanca.*

El documento recoge todos los objetos de la seo. Para una mayor claridad, agruparemos por tipologías aquellos de plata y oro, e indicaremos sus características y el lugar donde se encuentran en 1785. No obstante, la mayoría de ellos, como los antes citados, se han perdido para siempre, pues la Metropolitana de Valencia fue una de las más afectadas en la Guerra del Francés, no ya por los extranjeros, sino por los mismos españoles que fundieron sus más preciadas obras en Mallorca.

La cruz es el símbolo principal del Cristianismo y el objeto más importante de cada catedral, parroquia, convento o monasterio, pues simboliza al mismo Jesucristo: abre procesiones y preside las celebraciones más importantes. Es natural que en la seo hubiera más de una, porque su uso era diverso. Así, sabemos que existen cuatro cruces, dos de ellas procesionales, nº 60, —que llegan hasta 1936 en que desaparecen del Tesoro—, una más para las estaciones, nº 61, y otra «*que sirve para conjurar con el Lignum Crucis*», nº 62.

Junto con la cruz, la pieza que le sigue en importancia en los templos católicos es la custodia, destinada a sacar en procesión o a exponer la Forma Consagrada. El instrumento que analizamos da fe de cinco custodias en la catedral. La primera, con el nº 24, está permanentemente en el Sagrario y es obra de gran riqueza. Está labrada en plata sobredorada, con un ángel a cada lado. En el viril tiene cuatro perlas «*como a garvanzos*», tres esmeraldas, un jacinto y un balacio, además de cuatro perlas gordas «*y la hostiera donde está la Hostia Consagrada, con el círculo esmaltado, es toda de oro*». La segunda custodia que se cita es la Mayor, la fabricada por Joan de Castellnou, con el nº 79. Está en la Primera Sacristía, dentro de un armario fijo en la pared. Es de plata sobredorada y pesa cuatrocientos diecinueve marcos, dos onzas y dos arienos de plata y el Araceli, todo de oro, pesa veinticinco marcos y una onza. En ellas hay una serie de figuras y alhajas que están inventariadas del nº 80 al 117¹⁷. Otra custodia está en el llamado «Armario del Dosel», en la Tercera Sacristía. Su número de inventario es el 184, que la describe como «*trabajada de relieve, de plata sobredorada, y, en el pie tiene quatro esmaltes azules y quatro angelitos, en la espiga doce esmaltes. El viril todo guarnecido de piedras de diferentes colores y, en el remate, una cruz quajada de piedras*». Otra custodia, esta vez de oro, está guardada en el Segundo Armario de las Reliquias. Lleva el nº 359 y es «*para las claustrales*». Fue donada a la seo por el canónigo don Luis Adell y Ferragut. Le sigue en número y en el mismo lugar, otra custodia de filigrana de plata, que tiene

17 De muchas de estas dio noticia J. SANCHIS SIVERA, «Las piedras preciosas que adornaban la antigua Custodia de nuestra Catedral». *Almanaque de Las Provincias* (1919), pp. 161-164.

dentro el *Lignum Crucis*, regalada a la Metropolitana por el canónigo don Alonso Milán de Aragón, dignidad de chantre y marqués de San José¹⁸.

Entre los vasos litúrgicos más necesarios está el cáliz. El documento refiere catorce cálices en la catedral. En la Primera Sacristía, y con el número 65, hay dos, uno de plata y otro con el pie de bronce. El primero sirve para la misa conventual y el segundo para la del alba. En la Segunda Sacristía están guardados la mayoría de los cálices, diez, con los números 159-168. El primero que se nombra es el donado por el arzobispo Rocabertí, que se conservó en la catedral hasta 1936, con relieves de plata sobredorada. Le siguen el llamado «*del señor Ferrer*», también con ornamentos del mismo metal; el «*del señor Fenollet*», de plata sobredorada; el «*del señor Herreros*», con relieves también de plata dorada; el «*de la Renovación*» de plata dorada «*a lo mosayco*»; el «*de Mayoral*», todo dorado; «*el antiguo de la yglesia*», también de plata dorada; el que sirve para doblas y misas de devoción, de plata dorada; otro en el que dice misa el magíster y el de plata blanca que dejó el canónigo Urbina. Otros dos vasos, mucho más valiosos, se recogen en el Relicario. Así, en el cuarto estante del Primer Armario de las Reliquias, con el n° 308, hay un cáliz de oro, con el pie y la espiga cincelados, muy similar en hechura al Santo Cáliz, que donó el canónigo don Vicente Frígola, arcediano mayor. El más rico de todos es el que se usa en las fiestas más solemnes. Se guarda en el tercer estante del Segundo Armario de las Reliquias y es una pieza cuajada de piedras preciosas. El documento lo describe del siguiente modo:

338. Ytem, un cáliz de oro con su patena de lo mismo, que todo pesa treinta y dos onzas y media, en el qual se hallan ciento y quinze piedras preciosas, esto es, cuarenta diamantes, cincuenta y cinco rubíes y veinte esmeraldas. De estas, las catorce son mayores que las otras seis. De cuyo cáliz y patena hizo donación a la referida Santa Yglesia don Francisco Monsoriu y Pertusa, para celebrar misa en las festividades de la Preciosísima Sangre del Señor, del Triunfo de la Cruz, del Corpus, Assumpción de Nuestra Señora y Navidad, y en los demás días que quiera el ylustrísimo cabildo, según el tenor de dicha donación y aceptación de esta recibida por el ya difunto Juan Simián, secretario que fue del ylustrísimo cabildo, a los once días del mes de julio del año pasado mil setecientos y dos, en el qual cáliz, en el cóncavo de él, están las armas de dicho don Francisco y, aunque en dicha Escritura de donación y aceptación se expresa que en dicho cáliz solo había cuarenta y un rubíes, después dicho donador hizo añadir catorce más.

18 El título de marqués de San José fue concedido por Felipe V a don Juan Milán y Macip, hijo de los barones de Otos, secretario de la Real Cámara en la Corona de Aragón el 3 de julio de 1721. Cfr. A.A. DE CADENAS Y LÓPEZ y V. DE CADENAS Y VICENT, *Elenco de Grandezas y Títulos nobiliarios españoles*. Madrid, 2001, p. 876.

De esta pieza tan rica no queda memoria en la catedral, que sepamos. Quizá fuera entregada también en 1812, aunque investigaciones y rebuscas posteriores lo confirmarán o desmentirán. No es extraña la existencia de este tipo de obras en las catedrales. Muchos templos tenían vasos preciosos que usaban sólo en determinadas festividades. Todavía hoy, en la Basílica de San Pedro del Vaticano, el pontífice celebra misa en las Pascuas de Navidad y Resurrección con el cáliz de oro, diamantes y esmaltes, labrado por Pierpaolo Spagna en 1851. Sus materiales proceden de un arnés que el sultán Abdul Medji I donó al papa Pío IX con motivo de su acceso a la Sede de Pedro. Fue usado en 1854 en la proclamación del dogma de la Purísima Concepción¹⁹.

Las lámparas de plata también ocupan un lugar importante. Con el n° 17 se recogen las dos grandes del altar mayor, ambas con relieves, y la que está delante de la imagen de la Virgen del Coro. Las dos primeras deben de ser las fabricadas, después de 1666, por un platero italiano de renombre, una, y la otra por Prudencio Marín y Vicent Gomis²⁰. Otras tres, reseñadas con el n° 29, están «a la puerta de fuera de dicho Sagrario y enfrente de él», y una más –con cuatro cartelas y cuatro virollas–, que lleva el n° 357, está en la Tercera Sacristía «para alumbrar las santas reliquias».

Los blandones y candeleros, que suman ciento setenta y ocho piezas ellos solos, son las obras más numerosas de toda la plata de la catedral y se guardan en diferentes lugares. Hay dos blandones pequeños, de plata dorada, en el Sagrario, n° 26; otros dos pequeños, sin virollas, del mismo material, están en el cuarto estante del Primer Armario de las Reliquias. Llevan el n° 314. En el Segundo Armario de las Reliquias, con el n° 351, se inventarían «ocho blandones de plata, esto es, dos muy crecidos, con tres bueyes también de plata en lugar de pies; otros dos más pequeños con las armas de la referida Santa Yglesia y tres bolas de bronce por pies; otros dos, medianos, de relieves, y otros dos más pequeños con el pie redondo, los quales sirven en la capilla mayor de dicha Santa Yglesia». Con el n° 352 están los siete blandones ya referidos labrados por Vicent Entreaguas. Sanchis Sivera indica que los grandes blandones con bueyes pertenecían al siglo XVII y eran conocidos como «de los Borja» o *dels bouets*, por tener el toro las armas de los duques de Gandia. Fueron comprados en 1665 y pesaron doscientos sesenta y tres marcos. En 1909, cuando este canónigo publica su clásica monografía de la seo, existían doce blandones con bueyes, por pérdida de los primitivos²¹.

Algunos candeleros, en número de seis y con una cruz, también de plata, están en la Primera Sacristía, con el n° 59. Estos sirven en el altar mayor. En la misma estancia, con el n° 64, hay otros seis «de infantillos» de plata. En el Segundo Armario

19 B. BERTHOD y P. BLANCHARD, *Trésors inconnus du Vatican. Cérémonial et liturgie*. París, 2001, p. 44.

20 J. SANCHIS SIVERA, *La catedral...* ob. cit., p. 156.

21 *Ibíd.*, p. 430.

de las Reliquias, con el nº 353, hay dos más de plata sobredorada que se utilizan «*para quando esta patente el Santísimo Sacramento*» y, en la misma estancia, existen otros ciento cuarenta y cinco, de dos palmos de alto, «*todos de una misma echura [sic], que sirven para el Monumento*». Sanchis Sivera escribe que estos últimos fueron labrados por Gaspar y Bernardo Quinzà en 1791 y costaron nueve mil setecientas veintiocho libras²². Por nuestra parte ya advertimos de una posible confusión de fechas²³, pues, en 1791 Gaspar Quinzà ya había fallecido. Si los labraron padre e hijo, la fecha de ejecución de estas ciento cuarenta y cinco piezas ha de adelantarse.

Relacionadas con el culto están las credencias. De estas, el instrumento recoge cuatro. La primera, con el nº 66, es para los días ordinarios. Consta de dos fuentes y una salvilla, dos vinajeras y un platillo, dos paces, un jarro, una campana, una sacra y una hostiera con su cucharilla de plata blanca. Con el nº 67, el canónigo Mayans inventaría un atril de plata con su misal y epistolarios, que también forma parte de este juego reservado para los días comunes que guardan en la Primera Sacristía. En la Segunda Sacristía, con el nº 147, está la «credencia canonical». Se compone de un atril de plata blanca, tres misales canonicales, dos vinajeras y un platillo, cuatro paces de plata sobredoradas –dos canonicales, una para la *Ciutat* y otra para el arzobispo–, tablas para entonar el Gloria y Credo, con sus adornos de plata, y dos palmatorias de plata blanca. Junto a esta, con el nº 148, hay dos vinajeras con su platillo, campanilla y jarro, todo de plata dorada «*que sirve para las salidas*». En misma Segunda Sacristía está la última de las credencias. Lleva el nº 154 y consta de un atril y misal de plata, un platillo, dos vinajeras y campanilla que tiene guarnecido el canto de filigrana. Este último conjunto presenta la particularidad de que perteneció al arzobispo Rocabertí. Relacionada con este grupo está la sacra, nº 158, «*a modo de paz del ilustrísimo Aliaga*», también custodiada en la misma estancia.

Otra tipología muy necesaria para el culto son los incensarios con sus navetas. De ellos sólo hemos visto, con el nº 149 seis, con cuatro navetas y sus respectivas cucharitas de plata blanca. Otras dos navetas son «*dos caracolas de nácar guarnecidas de plata sobredorada*». Estas, reseñadas con el nº 158, están como las anteriores en la Segunda Sacristía. En el siglo XX sólo se conservaba una de ellas en la catedral, cuyo armazón fue llevado al Ayuntamiento de Valencia en 1936 para salvaguardarlo, pero nunca más volvió a la seo²⁴.

Junto con estas, hay otras piezas, como dos apagadores, uno, con el nº 27, es de plata y está en el Sagrario, para los cirios de allí, mientras que el otro, nº 358, es de bronce y plata y queda recogido en el Segundo Armario de las Reliquias. En este también están los dos perfumadores, uno mejor que el otro, que tienen el nº 355.

22 Ibídem.

23 F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros...* ob. cit., p. 686, nota 240.

24 F.P. COTS MORATÓ, «La recuperación del patrimonio mueble de la catedral de Valencia después de la Guerra Civil Española», en M. CABAÑAS BRAVO, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y W. RINCÓN GARCÍA, *Arte en tiempos de guerra*. Madrid, 2009. Ap. Doc. I, p. 612.

Se guardan también tres hisopos: dos, nº 73, en la Primera Sacristía –uno canonical de plata dorada y el otro de plata para los domeros– y un tercero, nº 156, en la Segunda Sacristía, que perteneció al santo arzobispo Juan de Ribera. En la Primera Sacristía también están los diecisiete bordones de la seo, nº 63. Estos son dos de los canónigos, ocho de los beneficiados, dos de los capiscoles, dos de los graduados, dos de celador y uno del nuncio. Inventariados con las andas de san Vicente Ferrer, nº 177, hay tres cántaros de plata lisos, que sirven para bendecir y guardar los Santos Óleos, y en el siguiente número, 178, el documento da fe de la existencia de tres jofainas grandes de plata para repartir los Santos Óleos *«que están custodidas en el cuarto público del Depósito, que se fabricaron de diferentes alajas que se deshicieron en el año mil setecientos cinquenta y cinco, al número quatrocientos y seis»*.

El documento que analizamos da cuenta de cuatro andas de plata guardadas en otros cuatro armarios de madera en la Tercera Sacristía. Son las de san Vicente Ferrer, de 1606²⁵, Santo Tomás de Villanueva, Santo Cáliz y San Luis Bertrán. La de santo Tomás de Villanueva, nº 179, fue fabricada en Barcelona en 1703 por Francesc Via²⁶. Pesaba cuatrocientos sesenta marcos y quince adarmes de plata, de ley de once dineros, y de oro treinta y tres onzas y nueve adarmes. Se pagaron a Via de hechuras cuatrocientos sesenta y nueve doblones de a dos escudos de oro, a razón de un doblón por cada marco. Además, le dieron a Via quinientas libras y diez sueldos de gratificación *«por aver echo dicha obra con tanta perfección y en ayuda de costa de su viaje de Barcelona a Valencia acompañando la referida obra»*. Sin embargo, aunque las andas están en el armario, el medio cuerpo de este santo estaba en el nicho de su capilla de la seo. La custodia del Santo Cáliz, nº 180, tiene pirámides y ángeles y las andas de san Luis Bertrán, nº 181, no siempre estuvieron aquí, antes eran guardadas en un armario de pared de la Primera Sacristía *«donde se ha hecho el aguamanil de jaspe»*. Hay que decir, que exceptuando el relicario de santo Tomás de Villanueva, el resto de las andas llegaron a 1936, que fue cuando desaparecieron de la Metropolitana.

El Inventario de 1785 da cuenta de aquellas obras más conocidas por los historiadores, conocidas por fotografía y que llegaron a 1936, y que en 1785 ya se habían labrado. Nos referimos a la Urna del Monumento atribuida a Lluís Puig, de 1630, nº 339, que está en el tercer estante del Segundo Armario de las Reliquias, el Dosel para exponer el Santísimo, que fabricó Gaspar Lleó en 1718, en su propio armario de la Tercera Sacristía, o el Frontal *«con diferentes ymagenes que dio a dicha Santa Yglesia el ylustríssimo y excelentíssimo señor don fray Juan Thomás de Rocabertí, arzobispo de Valencia e inquisidor general de la monarquía de España»*. Este también está en la Tercera Sacristía con el nº 225.

25 Sobre esta véase F.P. COTS MORATÓ, «El prestigio de la Ciutat de Valencia en tiempos de crisis: las andas e imagen de san Vicente Ferrer». *Saitabi* n. 58 (2008), pp. 129-142. Antes, y con muy pocas fotografías, fue publicado en soporte informático por el Congreso Internacional Imagen y Apariencia, celebrado en Murcia en 2008.

26 De esta da noticia J. SANCHIS SIVERA, *La catedral...* ob. cit., p. 390.

A pesar de esta gran riqueza de plata ya referida, debemos decir que el Relicario de la catedral concentraba obras importantísimas y muy valiosas que ahora sumariamente indicamos²⁷. Al menos, había nueve imágenes de plata que contenían reliquias –además de dos imágenes de los padres de san Luis obispo, nº 330–, a saber: la imagen de san Lorenzo, nº 258, que le representaba de diácono en plata dorada y tenía grabadas en el pie las armas de la *Ciutat*; la de san Cristóbal, nº 259; la de san Sebastián, nº 260, con las saetas y el tronco de su martirio, también en plata dorada; la de Nuestra Señora con el Niño, nº 296, y que aún se conserva –imagen atribuida a Bartolomé Cruilles en 1411, labrada en plata dorada que en la peana tiene el escudo del obispo Llupià–; la del ángel arrodillado que portaba en sus manos la caja con la mirra, nº 302, –todas estas en el Primer Armario de las Reliquias–; la imagen de san Bartolomé con el diablo a sus pies, de plata sobredorada y con el nº 320; la de san Pedro, aún conservada, nº 323 –imagen del siglo XV, cuya reliquia regaló Calixto III. La peana, aureola, marco de la reliquia son obra del famoso platero Eloi Camnyes (*1546?–+1630), que mejoró esta imagen en 1620–; y dos imágenes pequeñas de los santos Esteban, nº 326, y Leonardo, nº 327.

Aparte de estas, había relicarios que tenían imágenes. Así constan los de los santos Matías, nº 265; Vicente Mártir, nº 278, y Andrés, nº 287. Destacaba también el medio cuerpo de san Jaime, de plata dorada, nº 271, que estaba en el segundo estante del Primer Armario de las Reliquias. Este portaba «*un sombrero de peregrino y cordones colgando y, baxo el sombrero, hay huesos de san Jayme el menor y, a la falda de dicho sombrero, está gravado un Santo Christo con las imágenes de la Virgen santíssima y san Juan a los lados y, baxo de la barba, una pechina y, encima de los ombros, otra a cada una parte y, entre pechina y pechina, una bolsa todo de plata y en el asiento de dicho reli / cario hay unas letras gravadas en las que se lee: O sidus, O Deas Hispaniae Sancte Jacobe Apostole*». Junto con este, el canónigo Mayans inventaría bustos que todavía vemos como el de la Virgen María, nº 266 –obra probablemente italiana del primer cuarto del siglo XVI y cuya reliquia y relicario donó Alejandro VI–; y el de san Luis obispo de Tolosa, nº 329.

No todos los relicarios eran imágenes, contenían estas o los formaban bustos. Había de muchas formas y maneras. Unos pocos han llegado hasta nosotros como los de san Jorge –primer patrón del reino de Valencia hasta que en el siglo XVII es permutado por san Vicente Ferrer–, que tienen forma de brazo. El inventariado con el nº 261 perdió el pie en la fundición de la Regencia de España de 1812. El nº 291, conocido como «de la reina de Chipre», sólo conserva la mano de plata y el engaste de oro y esmaltes. Pero también había otro, hoy desaparecido, referido con el nº 257, que contenía distintas reliquias. Este es descrito como «*un brazo de plata sobredorada y gravado excepto la mano, que está encarnada, dentro del qual*

27 Sobre el Relicario véase P.L. LORENS RAGA, *Relicario de la Catedral de Valencia*. Valencia, 1964 y J.J. GAVARA PRIOR (com.), *Reliquias y relicarios en la expansión mediterránea de la Corona de Aragón. El tesoro de la catedral de Valencia*. Catálogo de Exposición. Valencia, 1998.

hay una canilla del brazo del glorioso san Valero / obispo, y, en la mano, hay dos huesos de la mano izquierda de san Juan y un diente de san Estevan prothomártir». Otros relicarios estaban labrados «a modo de columnas», así era el de san Mauro, nº 264, el de san Lucas, nº 289 u otro de san Jorge, nº 289, igual al de san Lucas. Otros tipos eran «en forma de piña», como el de san Gregorio, nº 275, que se labró a costa de las rentas de la administración de don Honorato de Figuerola y que acogía la reliquia del brazo del santo pontífice donada a la seo por la marquesa de los Vélez, o «a modo de custodia». Así era el famoso de la «Camisita»:

301. Ytem, otro relicario de plata sobredorado, a modo de custodia, con sus quatro cristales de unos quatro palmos sobre las columnas a modo de fruterías, y, en el remate, un Niño Jesús abrazado con una cruz y, cerca de la peaña, en cada parte de ella, están las armas de dicha Santa Yglesia dentro el qual relicario está custodida la santísima camisita del Niño Jesús, que hizo con sus propias manos y sin costura alguna la santísima Virgen María, su madre y señora nuestra, cuyo relicario se hizo a expensas del señor don Gerónimo Frígola, arcediano ma / yor y canónigo que fue de dicha Santa Yglesia, y la dio a esta para el día y fiestas de la Circuncisión del Señor, en cuyo día se celebra la festividad y dobla episcopal instituída por el referido señor arcediano mayor en honor de la mencionada santa reliquia.

Una forma común era la de cruz. Así estaban los *Lignum Crucis*, como el perteneciente al patriarca san Juan de Ribera, nº 282, guardado en el tercer estante del Primer Armario de las Reliquias, o el de la emperatriz de Grecia o Hohenstauffen, nº 297, que todavía podemos admirar. Este fue labrado por Joan Castellnou en 1462²⁸. Existía otro *Lignum Crucis*, nº 267, que además de trozos de la Vera Cruz, albergaba restos de los santos Matías, Lucas, Bartolomé, Silvestre, parte del vestido de piel de Juan el Bautista y una piedra de la sepultura de Lázaro. Del mismo modo también había trocitos del *Lignum Crucis* repartidos en muchas cajitas de plata, cajitas que contenían diversas reliquias sin montar ni acristalar.

La catedral también conserva, dentro de un armario de pino, en el llamado «Aposento del Depósito», plata y otras obras pertenecientes a los expolios de algunos de sus arzobispos. Constituían el expolio los objetos que integraban la capilla del obispo en el momento de su fallecimiento desde la plata y ornamentos hasta las pinturas. Según costumbre en la Monarquía Hispánica, cuando un obispo fallecía sus bienes pasaban a la diócesis que regentaba y, en particular, a su catedral²⁹. De este modo,

28 J. SANCHIS SIVERA, *La catedral...* ob. cit., p. 546.

29 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, p. 94.

advertimos los expolios de los arzobispos fray Isidoro Aliaga (1612-1648)³⁰, Martín López de Ontiveros (1659-1666), fray Juan Tomás de Rocabertí (1677-1699), fray Antonio Folch de Cardona (1700-1724), Andrés Mayoral Alonso de Mella (1737-1769) y Tomás de Azpuru (1770-1772).

Del arzobispo fray Isidoro de Aliaga, numerados del 443 al 448, hay pocas cosas. El inventario constata sólo objetos de cristal como «*una calderita de cristal, con su asa de plata sobredorada, hisopo también de cristal, con encaje de plata y esmaltes*». Todas son piezas del pontifical del prelado y se inventarían un jarro, una salvilla, una cruz pequeña y dos blandones.

Del mismo modo que hemos encontrado pocos objetos pertenecientes al arzobispo fray Isidoro Aliaga, es discreta la cantidad de bienes del arzobispo Martín López de Ontiveros. Corresponden a los números 449-451. Todos los objetos son de plata: hay dos fuentes sobredoradas con unos óvalos esmaltados de azul, dos aguamaniles, en parte dorados, con relieves y dos azafates agallanados.

Más numerosa es la lista del pontifical de fray Juan Tomás de Rocabertí. Los objetos a él pertenecientes están numerados desde el 462 al 476. Son dieciséis en total, pues el nº 472 está duplicado. Entre ellos hay seis cruces pectorales, algunas muy ricas. La primera es «*de oro esmaltada en azul, con diez esmeraldas*». Las otras son también de oro, esmaltadas y, una de ellas, es de filigrana de plata dorada y «*en medio una cruz / de vidrio de color de topacio*». Junto a estas, el documento recoge dos sortijas de oro, un jarro de plata con los extremos dorados, cuatro candeleros de plata con unos pomitos por pies, dos fuentes iguales de filigrana de plata, otras dos fuentes de plata blanca con relieves, también iguales, dos aguamaniles de plata blanca con relieves y una arquita que conservaba «*un farolito de plata con quatro cristales, que se hizo para quando se va fuera con los Santos Óleos con su mango, que es un cañón entorchado de plata, y una María también de plata...*».

Uno de los más ricos es el expolio del arzobispo fray Antonio Folch de Cardona, parte del cual –la plata– fue valorado por el maestro catedralicio Gaspar Lleó (1700-+ 1742) en 1724³¹. El Inventario de 1785, a nuestro juicio, presenta una parte un tanto confusa respecto a este expolio, pues, en los números 435 a 442 refiere plata no especificada que puede suponerse de Folch de Cardona, ya que, en el último de ellos hay una nota indicando «*que de los dos cálices notados a la partida diez del pontifical del yllustrísimo señor Cardona, solo queda el de plata blanca con su patena, por haver mandado dicho señor canónigo administrador, que el otro, / de plata sobredorada con su patena, se baxase a la sacristía para el uso de la yglesia*». Se insiste en ello en el número 452, dando más detalles del cáliz en cuestión: «*todo de plata sobredorada, en la espiga y asiento del qual hay muchos relieves también de plata sobredorada*». Sin embargo, lo que parece sin ninguna duda el definitivo

30 Tomamos las cronologías de los diferentes pontificados de E. OLMOS Y CANALDA, *Los prelados valentinos*. Valencia, 1949.

31 F.P. COTS MORATÓ, «Plateros en la catedral de Valencia...» ob. cit., pp. 74-75.

expolio de fray Antonio Folch de Cardona se inventaría del número 481 al 485. Aquí advertimos dos azafates de plata grandes, «*a flores, el campo dorado y blanco*» que pesan, uno ciento diez y seis onzas, y el otro ciento dieciocho; dos bandejas de plata obradas «*a flores del campo dorado y las flores de esmaltes fingidos de diferentes colores*»; dos fuentes de plata grandes, iguales, trabajadas de relieve y doradas por dentro; una bandeja de plata blanca, con relieves también blancos, «*que según deliberación capitular, se regaló al señor canónigo don Luis Fuentes y el qual, antes de su muerte, la bolvió a dicha Santa Yglesia*» y, finalmente, una cajita pequeña cubierta de terciopelo colorado con galón de oro y una cruz de lo mismo en el centro.

Esta plata, junto con la inventariada del 435-442, si es que es suya, hacen de este expolio, el más suntuoso de todos los que conservaba la Metropolitana de Valencia en 1785. Pero, además, del número 485 al 530, hay una serie de objetos y piedras preciosas desmontadas, que fueron remitidos «*a dicha Santa Yglesia de la corte de Viena, inventariado todo con escritura ante Juan Claver, escrivano y secretario de dicho y lustríssimo cabildo, en tres de octubre mil setecientos treinta y expresado allí todo su valor*». En la lista encontramos diamantes, esmeraldas, rubíes, sortijas desmontadas, un puntero de plata, un báculo roto, etc. de la manera siguiente:

486. *Ytem, nueve diamantes grandes en un papelito con el número primero, que pesan una onza y un quarto grado, graduados según / dicho Ynventario.*

487. *Ytem, diez piedras delgadas pequeñas graduadas, diamantes tablas, que pesan cincuenta y tres quartos granos según dicho Ynventario...»*

Si hasta ahora hemos visto un expolio por arzobispo, el de Andrés de Mayoral muestra dos: uno por la sede de Ceuta, que ocupó, previamente a la valenciana, de 1731 a 1737, y el segundo de la Diócesis Metropolitana. Este último está referido con los números 531 al 549. Contiene una fuente mediana de plata, una cruz para el crucero, un báculo, una cruz pectoral de veinte esmeraldas con su sortija que engasta una de estas gemas, otro pectoral de oro con veintinueve esmeraldas de diversos tamaños «*con su anillo de oro y una esmeralda muy perfecta*». Del nº 536 al 549 constan guantes, mitras, sandalias, ligas, libros, etc. pero no plata ni joyas. En cuanto al expolio de Ceuta está referido con los números 550-556. Aquí hay una salva y jarro de plata para agua, una fuente de plata y un platillo, vinajeras y campanilla. Otras piezas de este expolio sufrieron diversa suerte. De este modo, un cáliz con su patena, así como una palmatoria, se bajaron para el uso de la seo y otro cáliz, de más peso que el anteriormente referido, junto con dos botecitos para los óleos, fueron llevados al palacio del arzobispo reinante Francisco Fabián y Fuero.

El expolio de Tomás Azpuru es más bien modesto. Va del nº 477 al 480. En primer lugar se inventarían documentos, concretamente diversas escrituras, el resto son joyas: una cruz pectoral de oro con siete esmeraldas y diecinueve diamantes,

una sortija de oro con un retrato de la Virgen María orlado de veintisiete diamantes pequeños «engastados al tope» y una cruz de oro «sacada al buril».

Toda esta riqueza que hemos advertido en este inventario comenzó a amainar en 1795 cuando el cabildo entregó dinero –de noventa y tres mil quinientos sesenta y siete reales y treinta y dos maravedíes– en valor de plata por concepto de contribución al rey con motivo de la guerra. El desastre vendría unos años más tarde, en 1812-1813 cuando se fundió el Retablo Mayor, la Custodia de Castellnou, así como numerosísimos relicarios y se entregaron joyas y piedras preciosas de valor incalculable. La obra devastadora concluyó en 1936 cuando la Metropolitana fue asaltada y parcialmente incendiada, robados parte de sus tesoros y muchos otros transferidos al Ayuntamiento de Valencia, de donde, algunos, no regresaron jamás, pero esta es otra historia que hay que contar con más detenimiento en otra ocasión.

APÉNDICE DOCUMENTAL

ACV. Sig. 55:12

1795, julio 23. Valencia

Recibo otorgado por el tesorero general del ejército y reinos de Valencia y Murcia al cabildo de la catedral de Valencia por haber entregado cierta cantidad de dinero en valor de la plata ofrecida como contribución de guerra

Don Ventura de Clorduy, tesorero general del ejército y reyno de Valencia y Murcia, etcétera.

Dexa entregado en esta tesorería de ejército de mi cargo el ylustrísio cavildo de esta ciudad por mano de su tesorero, el doctor don Josef Haguía, noventa y tres mil quinientos sesenta y siete reales y treinta y dos maravedíes, por el valor de la plata ofrecida a su majestad, en cuya cantidad han incluidos mil diez y ocho reales y seis maravedíes, del valor de cincuenta y seis onzas de plata aumentadas voluntariamente para completar la cantidad de la que tenía ofrecida dicho ylustrísimo cavildo, en virtud del ynbentario.

Y para sirva de resguardo en el ínterin que por el señor tesorero mayor, marqués de las Hormazas, se me remita la correspondiente carta de pago en su favor, doy el presente en Valencia, a veinte y tres de julio de mil setecientos noventa y cinco.

Son 93. 567 reales y 32 maravedíes.

Ventura de Clorduy [Rúbrica]

Plateros aprobados e incorporados al Colegio de San Eloy de Madrid (1 de enero de 1808)

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense

A Rafael Munoa para que lo lea desde el Cielo

Damos a conocer la lista completa de los plateros que vivían en Madrid el 1 de enero de 1808 y que habían sido aprobados e incorporados al Colegio de San Eloy de acuerdo a las ordenanzas de 1771, aceptadas por la Congregación madrileña a partir de 1779. La lista –que hallamos en un cuadernillo suelto en el antiguo archivo de San Eloy durante la investigación que condujo a la presentación de nuestra tesis doctoral en 1978– recoge en orden alfabético los nombres y apellidos, el lugar de nacimiento, la edad, el estado civil y el domicilio.

La lista la hemos modificado y completado desde distintos aspectos. En primer lugar ordenando a los plateros por apellidos –pues aparecen por nombres– y corrigiendo algunos e incorporando otros que por comunes u otros motivos se habían omitido. Téngase en cuenta que los nombres de pila de extranjeros solían traducirse al castellano y lo hemos respetado. Los lugares de nacimiento han sido también modificados cuando se transcribieron erróneamente y se han indicado las provincias actuales a las que pertenecen para mejor localización (aún sabiendo que la división empleada solía ser la diocesana). En las ciudades extranjeras muy conocidas hemos omitido el país, pero lo hemos incluido en algunas que podían ofrecer dificultad de localización. A continuación figura la fecha de nacimiento; en la relación originaria se indica la edad pero, puesto que la lista se confeccionó a fecha de 1 de enero de

1808, no existía problema en fijar el año. Ha de considerarse que las referencias a la edad en esa época no siempre eran exactas, por lo que futuras investigaciones podrían corregir alguna si bien pensamos que excepcionalmente.

Sigue la fecha de la aprobación como maestro que conocemos a través de la documentación del citado archivo. Se observará que cinco plateros no nos consta que fueran aprobados sin embargo de figurar en la lista en cuyo encabezamiento se indica que se relacionan los aprobados e incorporados al Colegio de San Eloy. En estos ejemplares no suelen figurar datos y alguna vez están tachados. Opinamos que a excepción del cordobés –cuyo nombre se pudo anotar por error– ejercían como plateros y quizá eran maestros de privilegio a quienes la real Junta de Comercio y Moneda u otro organismo había dispensado del examen de ordenanza, pues es indicativo que sean extranjeros ya que a ellos se les concedía con más facilidad la exención. Además hay nueve que no realizaron examen pues hasta 1778 quienes eran elegidos como mayordomos de la hermandad de Mancebos u oficiales plateros –oficio que ejercían durante un año– alcanzaban a su término la condición de maestros, siendo dispensados de las pruebas del examen. En otro sentido hay que advertir que no se incluye en la lista a algunos que ejercían como plateros pero no habían hecho examen y eran considerados agregados a la platería como la viuda de Antonio Martínez, Lucas de Toro, los alemanes Nickel y Beck, Fontanelli, Satini y algunos más. Hacemos constar –con sólo iniciales– la facultad, oro o plata, en que recibieron la aprobación si bien en la época que tratamos no es raro el ejemplar de quienes hicieron examen como plateros de oro y luego fabricaron piezas de plata. Existen casos excepcionales en que fueron aprobados en la especialidad de cajas (tres), filigrana (uno) y bisutería (dos). Hemos llegado a conocer el nombre del maestro o maestros de la mayoría (alrededor de 200) de los relacionados y lo hemos indicado a continuación; en ciertas ocasiones en que el aprendizaje se realizó fuera de Madrid –en España o fuera del país– no ha quedado constancia de quién fue el maestro.

En la lista del Colegio figura, con alguna excepción, el domicilio. Con pequeñas modificaciones los hemos recogido, añadiendo el que tenían en 1786 en el caso de que ya entonces fueran plateros pues poseemos algunas noticias al respecto. Tras el domicilio hemos anotado el año de muerte, exacto o aproximado, indicando a veces con anterioridad o posterioridad a una fecha pues el dato puede ayudar a la identificación de una marca si no es conocida y consiste en un apellido común que se presta a confusión entre dos o más artífices.

Por fin hemos transcrito las marcas correspondientes a 72 plateros diferentes; en algunos casos dos y tres marcas de uno mismo. Podría parecer que es un escaso número pues no alcanza ni siquiera a una tercera parte de los censados, pero si se tiene en cuenta a los que practicaban la facultad de plateros de oro el resultado se muestra de gran importancia. No cabe duda de que el desarrollo de la investigación añadirá algunas marcas a las referidas, aunque no será fácil alcanzar el centenar.

Por supuesto que son numerosas las que ya habíamos dado a conocer, sobre todo en la gran exposición de Madrid (2004) y en las de la colección Hernández-Mora Zapata en Murcia (2006 y 2007); también en la *Enciclopedia* de Fernández, Munoa y Rabasco. En otras publicaciones, a veces sin identificar, hemos hallado algunas más. Aunque lo lamentamos era imposible por motivos obvios hacer todas las citas oportunas que además obligarían a comentarios que hubieran convertido este texto en un libro lo que no era nuestro propósito en esta ocasión.

Tampoco ha sido nuestra intención trazar las biografías y catálogo de piezas de los artífices por idéntica razón. Ya en los catálogos de las exposiciones citadas lo realizamos con relativa extensión; nosotros mismos y algunos de nuestros discípulos lo han hecho en sus libros y en varios artículos monográficos.

Incluimos la lista a continuación.

1. ABRIL Y MILÁ, Lorenzo. Barcelona 1757. 17-4-1793 (o), en Barcelona. Milaneses 14 (c).
2. ACEDO, Antonio. Valdemorillo (Madrid) 1778. 29-1-1799 (p), Zacarías José de Lasen y Juan Bruno Gautier. Corredera Baja de San Pablo 1 (c).
3. ACOSTA, Domingo de. Río de Janeiro 1754. 26-5-1783 (p), en Oporto. Luna 6 (c). + a. 1815. **ACOSTA**
4. ALARCÓN, Antonino. Madrid 1747. 25-2-1775 (p), su padre José. Platería 4 (v). + h. 1809.
5. ALARCÓN, Camilo. Madrid 1777. 27-3-1804 (o), José Marcén y Alberó. Platería 6 (c).
6. ALARCÓN, José. Madrid 1778. 26-8-1802 (o), su padre Vicente y Vittorio Galeoti. Platería 6 (c).
7. ALBA CASTRO, Gregorio de. Madrid 1779. 29-11-1802 (p). Vicente Martínez. Olivo Bajo 20 (c). **AL/BA**
8. ALCOLEA, Martín de, Socuéllamos (Ciudad Real) 1731. 28-3-1764 (p), Miguel de Médicis. Atocha 6 (c). + post 1810. **ALCO/LEA**
9. ALONSO, Pedro. Madrid 1747. 15-6-1774 (p), Sebastián Peti. Platería 6 (c).
10. ÁLVAREZ, Antonio. Navalcarnero (Madrid) 1741. May. mancebos 1770 (o). Milaneses 33 (c). + h. 1809.
11. ÁLVAREZ, Juan. Asturias 1753. 30-8-1785 (o). Manuel Jorge Álvarez. Jesús y María 9 (c).
12. ÁLVAREZ, Pedro Antonio. Villagarcía (Asturias) 1775. 30-12-1800 (o), Pedro de Lara. Concepción 4 (c).
13. ANCON, Mariano. Madrid 1775. 22-12-1801 (p), Félix García de Angulo. Ancha de San Bernardo 1 (c).
14. ARÁN, Juan Manuel. Cuenca 1753. 3-1-1777 (p), Juan Roger y Antonio Vendeti. Plaza del Ángel (1786) y Carretas 29 (c). + Madrid 1830. **J^N/ARN y ARN**

15. ARAVACA, Vicente. Barajas (Madrid) 1752. 29-3-1796 (p), Manuel Tomás Fernández. Milanese (1786) y Duque de Alba 30 (c). + h. 1815. **·V/ARABACA**
16. ARCHE, José. Madrid 1772. 28-8-1797 (p), Juan de Ezquerria. Platería 1 (c). **ARCHE**
17. ARRIBAS, Benigno de. Valdepeñas (Ciudad Real) 1777. 25-5-1804 (o), Andrés Sevillano. Puerta del Sol 18 (c).
18. AUBER, Rafael. Madrid 1749. May. mancebos 1774 (p). Atocha 8 (1786) y Magdalena 5 (c).
19. AUPETI, Pedro. Madrid 1776. 29-4-1803 (o), Ramón Vilar. Abada 6 y 7 (c).
20. AVECILLA, Sebastián del. Madrid 1779. 22-11-1806 (p), Andrés Pérez de Camino. San Lorenzo 7 (s).
21. AVILÉS, Nicolás de. Madrid, 1748. May. mancebos 1774 (o), Estudio 2 (1786) y Concepción 20 (c).
22. BALLESTEROS, Joaquín. Valladolid 1779. 27-3-1799 (p), su padre Antonio. Cava de San Miguel 18 (s). + post 1829. **J./BAR^s** (T y R fundidas).
23. BANDAMA, Juan Antonio. Madrid 1749. May. mancebos 1772 (p), José Apolinar Coso. Milanese 34 (c).
24. BARRIELO, Carlos. Marsella 1778. No consta aprobación. Plazuela de la Leña 19 (c).
25. BARRIO, Santos del. Segovia 1759. 28-5-1790 (p), Lucas Fernández Picó. Nuncio 47 (c).
26. BAUTISTA FERNANDEZ, Manuel. Madrid 1758. 26-5-1783 (o), Juan José de Lusa. Platería 5 (v).
27. BERMEJO, Santiago. Sevanes (Asturias) 1728. 14-6-1765 (p), Ángel Gonzalo. Caballero de Gracia 5 (c). + 1809. **S.BE^o**
28. BERNARD, Juan Gabriel. París 1750. 25-9-1788 (o), Juan Gabriel Pepin (quizá mala lectura y era su padre) en París y Ramón Vilar, José Yauck y Felipe Dandre. Hortaleza 13 (c).
29. BLÁZQUEZ DE HERMOSA. Madrid 1749. 29-8-1793 (o). Atocha 8 (c). **·/ERMOSA**
30. BOUDEVIN, Gaspar. Chambery (Francia) 1747. 24-4-1787 (p). Cruz 1 (c).
31. BOULLE, Pedro. Désaignes (Francia) 1747. 4-9-1786 (o). Carretas 34 (s).
32. BRAVO, Antonio. Carabanchel Alto (Madrid) 1755. 29-5-1803 (o), Joaquín Ripando. Fuentes 9 (c).
33. BROQUER, Francisco. Valencia 1765. 29-9-1785 (o), su padre José el mayor en Valencia. Atocha 13 (c).
34. BROQUER, José. Valencia 1763. 1-9-1786 (o), su padre José el mayor en Valencia. Plazuela del Rastro 10 (c).
35. BRUNETE, Pablo. Villanueva de la Cañada (Madrid) 1782. 27-6-1805 (p), Romualdo Lázaro. Toledo 4 (c).
36. CALDERÓN, José. Ateca (Zaragoza) 1753. 26-2-1799 (p). Comadre 18 (c).

37. CALVO, Juan José. Huesca 1762. 9-2-1787 (p), José Estrada en Huesca y Pedro Sáez. León 22 (c).
38. CALVO DE LANDOY, Jerónimo. Noya (La Coruña) 1747, 25-4-1787 (p), en Galicia con Benito Romero. Plaza de Santo Domingo 9 (c). **CALVO DE/ LANDOY** (D y E fundidas).
39. CAMPO MONTEMAYOR, Miguel del. Madrid 1759. 21-2-1785 (o), Antonio Sandoval. Platería 4 (c).
40. CANTERO, Ignacio. Menasalbas (Toledo) 1774. 24-11-1803 (p), Juan Martínez. Ballesta 8 (c). + loco.
41. CÁRDENAS, Antonio de. Córdoba 1741. No consta aprobación. Juanelo (c). + h. 1809.
42. CARDEÑA, Félix. Madrid 1757. 19-7-1792 (p, cajas). Relatores 18 (s). + h. 1834. **CAR/DEÑA**
43. CASTROVIEJO, Antonio Sebastián. Pedroso (Rioja) 1747. 31-5-1770 (p), Blas Correa. Platería 8 (1786) y Chamberga 8 (c). 1784 marcador de villa. **CASTRO/VIEJO**
44. CAUSSE, Juan Bautista. París 1771. 29-4-1799 (o), Felipe Dandre. Jacometrezo 8 (c).
45. CHAMEROI, Nicolás. Troyes (Francia) 1763. 30-9-1800 (p). Casa del conde de Tepa (c). + post 1835. **N./CHAMEROI** (HA y ME fundidas).
46. CISNEROS, Antonio. Madrid 1757. 30-8-1794 (o), Miguel Antonio Gómez. Platería 9 (c).
47. COLOMBI, Gaspar. Milán 1769. 28-2-1807 (p). Horno de la Mata 11 (c). + 1830. **G./COLOMBI**
48. DAURIO, Bernardo. Toulouse 1761. 29-04-1806 (p). Jacometrezo 12 (c).
49. DERISAROL, Carlos Felipe. Francia. 27-1-1804 (bisutería) en Francia. Ausente en 1809.
50. DÍAZ DE LOS ARCOS, Julián Francisco. Getafe (Madrid) 1763. 27-11-1800 (o), Agapito Luis de la Buenafuente. Costanilla de los Ángeles 10 (c). **JLN./DZ y J/ARCOS**
51. DÍAZ DE LOS ARCOS, Pedro. Getafe (Madrid) 1747. 28-4-1775 (p), Bartolomé Valentín Larreur y José Apolinar Coso. Milanese 34 (1786), Sartén 10 (c). + post 1828.
52. DÍAZ DE LARA, Francisco. Madrid 1741. 30-10-1789 (o), Facundo Manso. Olivar a Parra (v).
53. DÍAZ MARIÑO, Manuel. Madrid 1770. 25-10-1789 (o), su padre Mateo. Toledo 2 (c).
54. DUCANEL, Doroteo Juan. Madrid 1777. 28-2-1807 (o), su padre Luis. Milanese 33.
55. DUCANEL, Luis. Madrid 1745. 31-8-1767 (p), su padre Guillermo. Milanese 33 (v). **L.DU/CANEL**

56. DUEÑAS Y BRIONES, Agustín. Madrid 1761, 29-11-1784 (o), Juan José Pugeo. Platería 7 (c).
57. ELVIRA, Antonio. Brunete (Madrid) 1755. 30-8-1785 (p), Vicente Gavilanes. Huertas (c). +1813. **ANT/ELVIRA** (con o sobre la N) y **ANT/ELVIRA**
58. ELVIRA, Francisco. Brunete (Madrid) 1771. 26-12-1796 (p), Julián del Campo Montemayor. Milanese 33 (c). + h.1823. **F/ELVIRA**
59. ESCALERA, José. Nápoles (Italia) 1739. 20-12-1773 (p), en Nápoles y luego Pedro Chevalier. Jardines (1786) y San Juan 7 (v).
60. ESPAÑA, Francisco Xavier. Puebla de Sanabria (Zamora) 1746. 28-7-1797 (o). Chinchilla 13 (c).
61. ESPETILLO, Pedro. Valladolid 1750. 14-12-1775 (o), Nicolás Fernández de Moratín. Mesón de Paños 2 (1786), Santiago 15 (c).
62. ESPINOSA, Celestino. Madrid 1781. 25-11-1805 (p), José Larreur. Hortaleza 12 (c). +1830. **ESPINOSA**
63. ESTEBAN, Tomás. Ojos Negros (Teruel) 1765. 3-12-1786 (o), su tío Antonio Abad. Carmen 6 (c). +1809. **T/ESTE/VAN**
64. FEBRIER, Pedro. Madrid 1750. 26-11-1772 (o), Antonio Butet. Bordadores 15 (1786), Carrera de San Jerónimo 21 (c). **FEB/RIER**
65. FERNÁNDEZ, Benito. Santiago de Compostela 1747. 19-12-1771 (p), Antonio Rogero en El Ferrol. Reyes 9 (1796), Santiago 14 (s).
66. FERNÁNDEZ, José. Madrid 1767. 28-6-1803 (o), Manuel Serrano. Platería 11 (s).
67. FERNÁNDEZ, José María. Madrid 1786. 27-5-1805 (p), Juan Manuel Arán. Atocha 4 (c).
68. FERNÁNDEZ, Juan Antonio. Madrid 1771. 25-5-1803, Miguel del Campo Montemayor. Carrera de San Jerónimo 1 (c). + post 1827.
69. FERNÁNDEZ, Mariano Florentín. Madrid 1771. 24-11-1803 (p), Antonio Conseller. Mesón de Paños 6 (c). + 1823. **Mº/FRZ** (la ° sobre la M) y **Mº/FENZ**
70. FERNÁNDEZ, Tomás. Navalcarnero (Madrid) 1774. 27-11-1801 (o), Manuel María Valdés. Plaza Mayor.
71. FERNÁNDEZ CAÑAVERAL, Pedro. Madrid 1743. May. mancebos 1765 (p). Pasadizo de San Miguel (1786), Morería Vieja 12 (c).
72. FERNÁNDEZ DE LEONARDO, Elías. Madrid 1737. 28-5-1755 (p), José de Alarcón. Segovia 1 (1786), Portal de Cofreros 7 y 8 (c).
73. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. Madrid 1734. 23-3-1766 (o), Francisco Sáez. Red de San Luis (1786), San Onofre 22 (v).
74. FERNÁNDEZ PICÓ, Balbino José. Madrid 1771. 23-3-1790 (p), su padre Lucas. León 2 (s).
75. FERNÁNDEZ QUERO, Juan Antonio. Campo de Criptana (Ciudad Real) 1772. 26-2-1801 (p), en Toledo. Silva 10 (c). + post 1827. **Jª/FRNZ**

76. FERNÁNDEZ SAAVEDRA, Manuel. Madrid 1763. 30-3-1802 (o), José Yauck. Fuentes 2 (c).
77. FERNÁNDEZ VEGA, Francisco. Asturias 1772. 27-10-1795 (9), Benito Lázaro. Platería 6 (c). + h. 1820. **F./VEGA y F./FERNZ.**
78. FERREIRA, Juan Antonio. Madrid 1772. 27-9-1797 (o), Vittorio Galeoti. Imperial 22 (c).
79. FIGUEROA, Vicente. Madrid 1752. 27-8-1798 (o). Jacometrezo 16 (v).
80. FONTANA, Bernardo. Badajoz 1753. 28-5-1790 (p). Arrastra 5 (v).
81. FUENTE, Antonio Hermenegildo de la. Madrid 1769. 14-7-1796 (p), Pedro Febrier. Desengaño 2 (c).
82. GALEOTI, Ignacio. Madrid 1782. 30-6-1808 (o), su padre Vittorio, Milanese 33 (c).
83. GALLEGO, Ramón. Brunete (Madrid) 1768. 3-7-1793 (o), José Calvo. Platería 7 (v).
84. GARCÍA, Francisco Nicolás. Madrid 1767. 29-11-1793 (o), Manuel Puchol. Jacometrezo 1 (c).
85. GARCÍA, José. Navalcarnero (Madrid) 1785. 27-5-1805 (p), Nicolás Lasarte. Toledo 5 (c).
86. GARCÍA DE ANGULO, Félix. Yécora (Álava) 1757. 17-11-1783 (p). Fuencarral 2 (c).
87. GARCÍA MASCARAQUE, Antonio. La Solana (Ciudad Real) 1746. May. mancebos 1769 (p). Milanese 34 (c). + 1809/1810. **MASCA/RA9E**
88. GARCÍA DE LA PLAZA, Bonifacio. Mansilla de la Sierra (Rioja) 1759. 29-7-791 (o), León Manuel de la Torre. Mayor 7 (c).
89. GARCÍA SENA, José. Móstoles (Madrid) 1755. 29-11-1790 (p). Almendro 5 (c).
90. GARCÍA SOLALINDE, Bartolomé Antonio. Madrid 1768. 27-9-1797 (o), Antonio de Lara. Hortaleza (c).
91. GARCÍA VERDUGO, Florentino Antonio. Yepes (Toledo) 1775. 28-1-1797 (p), Antonio Magro. Atocha 30 (c). **BERDUGO**
92. GASCO, Bartolomé, Colmenar Viejo (Madrid) 1758. 2-7-1795 (filigrana), Pedro de Gosa. Cantarranas 15 (c).
93. GERFAUX, Miguel José. París 1773. 27-2-1800 (o). Carrera de San Jerónimo 4 (c).
94. GIAMBONI, Antonio. La Granja de San Ildefonso (Segov) 1753. 4-9-1786 (o), Andrés Sevillano. Preciados 13 (c).
95. GIARDONI, Joaquín. Madrid 1774. 10-2-1805 (p), su padre José. Cruz del Espíritu Santo 3 (c).
96. GIL, Joaquín. Bardallur (Zaragoza) 1740. 23-9-1773 (o) en Bardallur. Carmen 5 (c).
97. GIL GÓMEZ, Blas. Brieva (Segovia) 1777. 23-8-1805 (p), Francisco Pecul. Plazuela de Trujillo (c). + 1832/1838. **B/GIL**

98. GOICOECHEA, Antonio. Pamplona 1757. 1-7-1783 (o). Fuencarral 7 (c). + 1808/1809. **GOICO/ECHEA**
99. GOLDONI, Vicente. Venecia 1765. 27-5-1805 (o). Olivo Bajo 13 (c). + post 1827.
100. GÓMEZ, Cipriano Tomás. Madrid 1773. 27-11-1794 (p), Juan Raimundo Martínez. San Antón 16 (c).
101. GÓMEZ, Diego. Lerma (Burgos) 1767. 25-2-1797 (p), José de Peralta y Bartolomé Simón. Olivo 10 (v).
102. GÓMEZ, Félix. Madrid 1779. 28-6-1804 (p), Francisco Antonio Martínez Valdés. Montera 3 (c).
103. GÓMEZ MARTÍNEZ, Pedro. Mansilla de la Sierra (Rioja) 1757. 29-1-1783 (o). Toledo 2 (c). + h. 1827. **Pº./GOMEZ**
104. GÓMEZ MARTÍNEZ, Rafael. Mansilla de la Sierra (Rioja) 1765. 3-6-1791 (o), Francisco Gómez de Velasco y Manuel Jorge Álvarez. Toledo 13 (s).
105. GONZÁLEZ, Agustín. Burgos 1767. 14-7-1796 (p), Manuel Oroz. Horno de la Mata 2 (c).
106. GONZÁLEZ ESCOLAR, Manuel. Guadalajara 1757. 25-9-1788 (p), Fermín de Olivares. San Millán 4 (v).
107. GONZÁLEZ DE LAS VELLAS, Pedro. San Juan de Feijó (La Coruña) 1771. 28-9-1802 (o), Juan Pechenet. Plaza de Antón Martín 11 (s).
108. GONZALO SALAVERRÍA, Pascual. Madrid 1769. 3-7-1793 (p), su padre Juan Ángel. Flor de Peralta 9 (c).
109. GORRENI, Jerónimo. Génova 1778. No consta aprobación. Carretas 3 (s).
110. GOVEA, Fernando. Madrid 1785. 12-6-1807 (o), José Torretiello. Carrera de San Jerónimo 22 (s). + post 1827. **F./GOVEA**
111. GUILLÉN, Juan Antonio. Navalcarnero (Madrid) 1751. 28-5-1790 (o), Miguel Cañeque y Francisco de Paredes. Espejo 7 (v).
112. GUTIÉRREZ PACHECO, Antonio. Santander 1770. 28-2-1807 (cajas). Carmen 3 (s).
113. HERNÁEZ, Miguel. Camprovín (Rioja) 1770. 3-6-1801 (o), Manuel Bautista Fernández. Platería 4 (c).
114. HERNÁNDEZ, Pedro. Móstoles (Madrid) 1759. 30-8-1794 (p), Francisco Cuéllar. Bordadores 3 (c). + h. 1810. **P/HRNZ**
115. HERNÁNDEZ PRIETO, Juan. Villanueva de las Carretas (Burgos) 1759. 2-6-1792 (o), Salvador Sánchez Rojo. Bordadores 3 (c).
116. HERRERA, Isidro Agustín. Camarena (Toledo) 1746. 29-4-1771 (o), su tío Pedro Cano. Azotado (1786), Azotado 4 (s).
117. IBÁÑEZ, Ángel. Piedrahita (Ávila) 1767. 25-9-1795 (p), Andrés Pérez de Camino. Platería 4 (c). + 1839. **YBAÑEZ (A y Ñ fundidas)**.
118. IBÁÑEZ, José. Garcinarro (Cuenca) 1757. 31-1-1788 (p), Pedro Bogran. Santa Isabel 2 (c).
119. INIESTA, Nicolás. Murcia 1750. 17-4-1793 (o). Mesón de Paredes 4 (c).

120. JULIÁN Y ASSO, Mauricio. Zaragoza 1751. 26-5-1786 (o). Magdalena 20 (c).
121. LACOTURE, Miguel. Madrid 1778. 29-4-1803 (p). Atocha 30 (1817).
122. LAMBERTOU, Víctor. Saint Marcellin (Francia) 1776. 28-7-1807 (bisutería). Jacometrezo 5 (c).
123. LAMOR BOGRAN, José Ramón. Madrid 1769. 2-6-1792 (o). Carretas 3 (c).
124. LARA, Pedro de. Madrid 1765. 14-5-1784 (o), su padre Antonio. Montera 5 (c).
125. LARREUR, José Liborio. Madrid 1751. 25-4-1787 (p), su padre Tangui el mayor y Joaquín García de Sena. Alcalá 12 (c). + post 1817. **JHP/LARREUR**
126. LASEN, Zacarías José de. Madrid 1767. 22-12-1789 (p), Juan Bruno Gautier. San José 15 (c). **LA/SEN**
127. LÁZARO LABRANDERO, Gregorio. Madrid 1784. 28-9-1803 (p), su padre Benito y Manuel López Recuero. Oriente 18 (c).
128. LÁZARO LABRANDERO, Romualdo. Brunete (Madrid) 1757. 26-5-1783 (p), su hermano Benito y José Pérez. Plazuela de Trujillo (c). + 1827. **LAZARO y R/LAZARO**
129. LEMOYNE, Félix. Madrid 1757. 26-5-1783 (o), Juan Pechenet. Fuencarral 11 (c).
130. LÓPEZ, Calixto. Illescas (Toledo) 1779. 20-12-1805 (o), Juan Álvarez y Juan de Sagra. Platería 7 (c).
131. LÓPEZ, Pablo. Madrid 1759. 28-3-1788 (p), Enrique de Silva y Pedro Pablo Teruel. Ancha de San Bernardo (c). **PABLO/LOPEZ**
132. LÓPEZ MURUETA, Manuel Doroteo. Casarrubios del Monte (Toledo) 1773. 22-5-1798 o 29-1-1799 (p), Pedro Bogran y León Manuel de la Torre. Estudio 18 (c).
133. LÓPEZ PALOMINO, José Antonio. Madrid 1766. 26-5-1786 (p), su padre Antonio. Postigo de San Martín (v). + 1821/1824. **J.A/PALO/MINO**
134. LÓPEZ RECUERO, Manuel. Camarena (Toledo) 1756. May. mancebos 1777 (o). Fuencarral 1 (1786), Silva 18 (c). + 1826/1827. **RE/QVE/RO** (en un marco octogonal).
135. LORENZO, Mariano Tomás. Zaragoza 1762. 22-5-1798 (o), Antonio Martín. Mayor 5 (c).
136. LUCAS, Valentín de. Leganés (Madrid) 1751. 30-6-1802 (p), Mateo Díaz Mariño. Platería 11 (c).
137. LUQUET, Manuel Silvestre. Madrid 1767. 29-10-1799 (p), Antonio Butet. Platería 9 y 10 (c). + 1821/1824. **M/Luquet**
138. LLANSOL, Jacinto. Valencia 1750. 30-8-1803 (p), su padre en Valencia y Andrés de Loarte. Caños del Peral (c).
139. MACAZAGA, José Ignacio. Arrona (Guipúzcoa) 1761. 31-10-1808 dispensado de examen (p), su cuñado Antonio Martínez. + 1820. ^A/**M, MA/CAZA/GA y MACAZAGA**

140. MANRIQUE Y MANRIQUE, Joaquín. Móstoles (Madrid) 1762. 3-7-1793 (p), Ángel Gonzalo. Toledo 2 (c). + 1823. **MANR/9UE** (fundidas las letras de la primera línea) y **MANRIQUE** (fundidas las dos primeras letras).
141. MANSO, Facundo. Madrid 1747. 27-11-1771 (o), José Calvo. Toledo y Estudios Reales (v). + h. 1809. **MAN/SO**
142. MARCÉN, Pedro. Madrid 1763. 2-6-1792 (o), Antonio Albero. Platería 12 (s).
143. MARCÉN Y GAMBOA, Antonio. Madrid 1769. 2-6-1792 (o), su padre José. Platería 12 (v).
144. MARCOS ALONSO, Francisco. Navalcarnero (Madrid) 1749. 29-1-1771 (o), José Briones y Dueñas. Platería 11 (v).
145. MARCOS, Juan. Villafáfila (Zamora) 1772. 28-2-1804 (p). Toledo 17 (c).
146. MARSCHAL, Carlos. Breslau (Prusia; ahora Wroclav, Polonia) 1762. 28-7-1800 (p). Príncipe 2 y 3 (c). + 1824. **M/Schal**
147. MARTÍN, Antonio. Getafe (Madrid) 1746. 29-10-1770 (o), Manuel Rol. San Vicente, sala de la Sacramental de San Marcos (c).
148. MARTÍN, Eugenio Antonio Ramón. Madrid 1775. 2-11-1805 (p), su padre Pedro. Milanese 33 (c).
149. MARTÍN, Juan Agustín. Madrid 1780. 30-6-1802 (p), su padre Tomás. Magdalena a Pez (sic) 21 (c).
150. MARTÍN, Pedro. Canalejas de Peñafiel (Valladolid) 1740. 20-12-1773 (p), Fernando Velasco. Mesón de Paños 2 (1786), Milanese 33 (v). + 1809. **corona/P/MARTIN** (fundidas en tres las letras de la segunda línea).
151. MARTÍN, Tomás. Miraflores de la Sierra (Madrid) 1755. 17-11-1783 (p). Hortaleza 1. **TS./MARTIN** (fundidas en tres las letras de la segunda línea).
152. MARTÍN SANZ, Vicente. Almadrones (Guadalajara) 1751. 30-8-1791 (p). Gorguera 26 (c).
153. MARTÍNEZ, Juan. Madrid 1774. 29-4-1799 (p), Pedro Gómez de Velasco. Embajadores 4 (c).
154. MARTÍNEZ, Juan Antonio. San Martín de Ozón (La Coruña) 1737. 20-12-1773 (p). Cava Baja 27 (c). + h. 1809. **I./MRNZ**
155. MARTÍNEZ, Juan Miguel. Larraga (Navarra) 1737. 20-12-1759 (o), en Pamplona con Miguel Lenzano y cuatro años en Madrid. San Millán 1 y 2 (c).
156. MARTÍNEZ, Juan Raimundo. Calatayud (Zaragoza) 1761. 26-5-1783 (p), Pedro Luesma. Yeseros 7 (c). **MAZ** (con trazo curvo sobre las letras).
157. MARTÍNEZ, Luis. Madrid 1747. 20-1-1772 (o), su padre Lucas. Arrastra 13 (1786), Chamberga 2 (v).
158. MARTÍNEZ, Vicente. Alea (Asturias) 1760. 13-8-1787 (o), Nicolás Miguel Fernández de Moratín. Carmen 8 (c).
159. MARTÍNEZ VALDÉS, Francisco Antonio. Oviedo 1747. 21-11-1770 (p), Blas Correa. Trujillos y Santa Teresa (c). + 1809. **MRTEZ**. (todas las letras del apellido fundidas sobresaliendo la **T** sobre las primeras).

160. MATEU, Vicente. Valencia 1747. 28-4-1775 (o), Agustín Cros en Valencia. Mayor 5 (1786), Tintes 17 (s).
161. MATUTE, Mateo. Mansilla de la Sierra (Rioja) 1755. 25-1-1782 (o), Pedro Gómez de Velasco. Platería 9 y 10 (s).
162. MELÉNDEZ, Manuel Julián. Madrid 1772. 24-5-1804 (o), Antonio Sandoval. Amargura 3 (c).
163. MINGUET, Pablo. Madrid 1759. 27-3-1799 (o), José Escalera. Bordadores 2 (c). + post 1827.
164. MONTALBÁN, José. Esquivias (Toledo) 1763. 27-10-1795 (p), José Pérez. Capellanes 1 (c). + 1815. **MONT/ALBAN**
165. MORA, Bernabé de. Madrid 1776. 27-2-1800 (o), Juan Tarquis y Miguel Gallego. Príncipe 1 (c).
166. MORENO, Antonio. Getafe (Madrid) 1747. 29-11-1776 (o), José y Antonio Martín del Hierro y Miguel Antonio Gómez. Montera 6 (c). + a. 1815. **A·MO/RENO**
167. MORENO, Manuel Basilio. Madrid 1757. 20-12-1786 (o), Santiago Abril. Bordadores 5 (c).
168. MORENO DÍAZ, Tomás. Rubiales (Salamanca) 1750. 29-4-1757 (o), Pedro Luis García, José Julián y José Gil. Tintes 18 y 19 (c).
169. MOYA, Ezequiel Ángel de. Campo de Criptana (Ciudad Real) 1760. 29-5-1790 (p), Manuel Antonio Rodríguez y Juan de la Cuerda. Preciados 14 (c). + 1813. **DE/ MOYA** y **EZQL/MOYA**
170. MOYA, Miguel de. Esquivias (Toledo) 1755. 28-5-1794 (p), Pedro Miguel Gilliers. Red de San Luis 22 (c). + 1814/1815. **M/MOYA**
171. MUÑOZ, Isidoro. Madrid 1747. 28-7-1772 (p), Antonio Vendeti. Enfermería de Infantado (c).
172. NAVARRO, Julián. Madrid 1765. 14-7-1796 (p), Santiago Bermejo. Ave María (c).
173. NAVARRO, Lorenzo Jerónimo. Navalcarnero (Madrid) 1763. 29-1-1799 (p), Juan Francisco Gaona. Platería 8 (c).
174. NIEVES, Ildefonso de. Madrid 1735. 29-1-1799 (p). Tintes 21 (v).
175. OLIVARES, Fernando de. La Granja de San Ildefonso (Segovia) 1751. 26-5-1775 (p), su tío Sebastián de Olivares en Burgos. Milanese 33 (1786), Tesoro 5 (c). **OLI/UARES**
176. ORCEL, Santiago Luis. El Escorial (Madrid) 1777. 25-11-1805 (p), Ezequiel Ángel de Moya. Angosta de San Bernardo 6 (c).
177. ORSETI, Gregorio. Madrid 1770. 29-5-1799 (o), su padre Felipe. Salud 3 (c).
178. PABLO GUTIÉRREZ, Benigno. Villavieja (Rioja) 1777. 20-12-1799 (p), su hermano León. Olivo Viejo 20 (s). + post 1834. **B/PABLO**
179. PABLO GUTIÉRREZ, León. Villavieja (Rioja) 1767. 7-6-1791 (p), Manuel Pablo de Sampedro. Subida de San Martín 5 (s). **LN/PABLO**

180. PALACIOS, Manuel de la Cruz. Madrid 1763. 27-2-1786 (o), su padre Ramón Palacios y Juan José de Lusa. San Bernardo 11 (c).
181. PALACIOS, Manuel Valentín. Colmenar Viejo (Madrid) 1767. 27-11-1798 (cajas). Caños del Peral 17 (c). + post 1827.
182. PALACIOS, Ramón. Talveila (Soria) 1735. 28-5-1756 (o), su tío Manuel Herranz. Almudena 1 (1786), Puerta Cerrada 4. **PA/LACS**
183. PAÑÓ, Antonio. Barcelona 1747. 26-4-1798 (o), Félix Durán en Barcelona y Ramón Vilar. Platería 4 (s).
184. PAREDES, Felipe María Antonio. Madrid 1767. 19-12-1788 (o), su padre Francisco. Platerías 6 (c).
185. PARRONDO, Francisco. Madrid 1767. 29-12-1798 (p), Benito Lázaro, Juan Antonio Hernández y Juan Manuel Arán. Jacometrezo 7 (c). **PAR/DO**
186. PASCUAL, Pedro Celestino. Madrid 1777. 29-4-1806 (o), su padre Antonino. Ángeles 9 (c). + post 1827.
187. PAZ, Sebastián de. Salamanca 1735. May. mancebos 1768 (p). Panaderos 23 (1786), Espada 1 (v).
188. PECUL CRESPO, Luis. Santiago 1770. 10-2-1805 (p). Pozo 17 (c). + post 1836. **L/PECVL y L./PECUL**
189. PEDRAZUELA, Francisco. Brunete (Madrid) 1761. 28-2-1793 (p), Julián del Campo Montemayor. Cuchilleros 19 (c). + h. 1815. **PEDRA/ZUELA** (fundidas **D y R**).
190. PEIRANO, Juan Esteban. Madrid 1782. 25-11-1805 (p), José Larreur y Benito Fernández. Magdalena 21 (c).
191. PEÑA, Tomás de la. Madrid 1758. 2-7-1795 (o). Plazuela de los Herradores 5 (c).
192. PERALTA, José. Madrid 1747. 27-2-1766 (o), Tomás de Buenafuente. Platería 10 (c).
193. PERATE, León. Getafe (Madrid) 1751. May. mancebos 1775 (p). Platería 7. + 1809. **LN/PERATE**
194. PERATE, Manuel. Getafe (Madrid) 1744. 20-12-1773 (p), Manuel Fernández. Ave María 8 (c).
195. PÉREZ VERGARA, Juan. Casarrubios del Monte (Toledo) 1755. 21-7-1784 (o). Hita 21 (c).
196. PINGARRÓN, Julián. Getafe (Madrid) 1757. 29-4-1803 (p), José Muñoz y Mateo Díaz Mariño. Plazuela del Ángel 28 (c).
197. POLO, Fabián. Villares de la Reina (Salamanca) 1760, 23-3-1790 (p). Plazuela de Navalón 3 (c). + h. 1815. **F/POLO**
198. POLO, Santiago. Villares de la Reina (Salamanca) 1770. 25-5-1805 (p), su hermano Fabián. Ancha de San Bernardo 1 (c).
199. PUGEO, Juan José. Belchite (Zaragoza) 1748. 26-10-1772 (o), en Zaragoza. San Ginés 7 (c).

200. PUYOL Y MARÉS, José Antonio. Barcelona 1773. 27-10-1801 (o). Fuentes 6 (c). + post 1827.
201. QUEROL, Agapito Pascual. Madrid 1773. 28-5-1802 (o), Felipe Dandre. Casa del Platero (c). + post 1827.
202. RAMOS DEL MANZANO, Manuel. Madrid 1753. 2-6-1792 (o). Bordadores 15 (c).
203. REY, Manuel. Santiago 1774. 14-7-1796 (p), Benito Fernández. Tudescos 10 (c).
204. RIVERA, Antonio. Madrid 1763. 24-4-1797 (p), Manuel Timoteo de Vargas Machuca. Lechuga 12 (s). + a. 1825.
205. RIVERA, José Antonio. Toledo 1750. 30-10-1789 (p). Reina 4 (c). **RI/VERA** (puede corresponder al anterior).
206. ROBAGNA, Carlos. Turín 1767. 28-11-1797 (o), en Cerdeña. Alcalá 17 (c).
207. ROBLEDO, José Rafael. Navalcarnero (Madrid) 1773. 26-4-1798 (p), Romualdo Lázaro y Clemente Puyol. Costanilla de Santiago 20 (c). + h. 1820, **RO/BLEDO** y **J.RO/BLEDO**
208. RODRÍGUEZ, Damián. Madrid 1764. 26-2-1801 (o), Manuel Pereira da Freitas. Flor Baja 3 (s).
209. RODRÍGUEZ, José. Becerril de Campos (Palencia) 1758. 4-7-1790 (p). Platería 8 (c). + 1815/1825. **JHP/RODZ**
210. RODRÍGUEZ, Saturnino. Pinto (Madrid) 1755. 24-4-1775 (p), Manuel Rodríguez y Andrés Soler. Milanese 34 (v).
211. RODRÍGUEZ ESPIERA, Francisco Luis. Madrid 1767. 25-10-1792 (o), Vittorio Galeoti. Carretas 11 (c).
212. RODRÍGUEZ GRAJAL, Ricardo. Mena (Burgos) 1753. 26-5-1786 (o). Platería 5 (c).
213. RODRÍGUEZ LAVANDERA, Francisco Domingo. Serandinas (Asturias) 1768. 9-6-1779 (p), Pedro Racz. Príncipe 6 (c). + h. 1829. **F/RZ**
214. RODRÍGUEZ LAVANDERA, José. Serandinas (Asturias) 1781. 25-11-1805 (p). Toledo 3 (c). + post 1831. **z/JR**. (letras fundidas).
215. RODRÍGUEZ LABRANDERO, Francisco Antonio. Ormaella (Asturias) 1751. 2-7-1795 (p), su tío Francisco Domingo. Red de San Luis 24 (c).
216. ROTONDO, Cayetano. Génova 1766. No consta aprobación. Atocha 2 (c). + post 1827.
217. RUEDA, Domingo. Guilfrei (Lugo) 1757. 29-8-1793 (p). Montera 39 (c).
218. RUIZ DEL CASTILLO, Vicente Agustín. Madrid 1760. 27-6-1798 (p), Santiago Abril. Majaderitos 16 (c).
219. SAGRA, Juan de. Getafe (Madrid) 1741. 31-5-1771 (o), José Ximénez Revenga. Platería 2 (1786), Arrastra 9 (c). **SA/GRA**
220. SAMANIEGO, Miguel. Madrid 1766. 29-4-1795 (o). Plazuela del Ángel 1 (c).

221. SAMPEDRO, Florentino Pablo de. Villavelayo (Rioja) 1765. 28-1-1800 (p), Manuel Pablo de Sampedro y Mateo Matute. Platería 3 (c).
222. SÁNCHEZ, Domingo Antonio. Reparada (La Coruña) 1750. 29-5-1795 (p), José Alarcón. Majaderitos 22 (v).
223. SÁNCHEZ DEL MAZO, Agustín. Madrid 1759. 3-12-1786 (o). Postigo de San Martín 6 (v).
224. SÁNCHEZ PESCADOR, Pedro. Madrid 1764. 26-10-1797 (o), Antonio de Lara. Visitación 24 (c). + 1823. **PES/CADOR**
225. SÁNCHEZ ROJO, Matías. Madrid 1787. 28-6-1803 (o), su padre Salvador. Platería 8 (s).
226. SANZ DE QUER, Juan. Puebla de los Valles (Guadalajara) 1773. 24-5-1804 (o), Agustín Sánchez del Mazo. Juanelo 9 (c).
227. SCHEPERS, Angelo. Génova 1763. No consta aprobación. Espejo, Caldera (v).
228. SENRA, Andrés de. Santiago 1772. 30-6-1801 (p), en León. Almudena 3 (v).
229. SEVILLANO, Julián. Madrid 1758. 1-7-1781 (o), su padre Andrés. Cava de San Miguel 20 (c).
230. SIMÓN BRAVO, Bartolomé. Brunete (Madrid) 1739. 18-4-1776 (p), su hermano José y Juan de San Faurí. Platería 11 (c). **B.SI/MON** y **B.SI**
231. SORIA, Fernando de. Madrid 1775. 29-4-1803 (o), su padre Narciso. Carretas 31 (v).
232. SORIA, Manuel José. Madrid 1769. 30-1807 (o), su padre Narciso. Carretas 31 (v).
233. SORIA, Narciso Severo. Mansilla de la Sierra (Rioja) 1755. 24-4-1783 (o). Carretas 31 (c).
234. SOTO, Juan Bautista. Madrid. 27-2-1808 (o), dispensado de examen; su padre Juan Crisóstomo. Montera (s).
235. SOTOMAYOR, Luis. Madrid 1765. 30-12-1800 (p), su padre Antonio Elías. Ancha de San Bernardo 5 (c).
236. TARQUIS, Claudio. Madrid 1784. 30-10-1807 (p), su padre Juan. Ancha de San Bernardo 4 (c).
237. TARQUIS, Juan. Perugia 1752. 20-3-1787 (o). Leganitos 8 (c).
238. TARQUIS, Juan el menor. Madrid 1773. 28-4-1795 (o), Manuel López Recuero. Caños del Peral 22 (c).
239. TARQUIS, Pascual José. Madrid 1770. 28-4-1795 (o), su padre Juan y Nicolás Miguel Fernández de Moratín. Plazuela del Ángel 17 (c).
240. TEJEDOR, Julián. 1777. 30-10-1807 (o), Ramón Bautista Fernández. Atocha 7 (c).
241. TORO, Antonio de. Trijueque (Guadalajara) 1738. 28-9-1767 (o), Juan de Elvira. Plazuela de San Ildefonso, Pozo (v).
242. TORRE, León Manuel de la. Puebla de los Valles (Guadalajara) 1752. Maymancebos 1778 (o). Real de la Almudena (1786), Herradores 5 (c).

243. UGARTE, Sebastián Agustín. Madrid 1758. 25-10-1792 (o), Benito Schepers. Angosta de Peligros 64.
244. UGENA, Pedro. Illescas (Toledo) 1755. 39-8-1791 (o), José de Dueñas y Briones. Tintes 29.
245. VACARINO, Francisco. Palermo 1766. 22-12-1801 (o), en Nápoles. Plazuela de San Basilio 6 (s). + post 1827.
246. VALDÉS, Agustín Ramón de. Madrid 1784. 26-4-1805 (o), su padre Manuel María. Carrera de San Jerónimo 7 (s).
247. VALDÉS, Manuel María. Navacarnero (Madrid) 1756. 30-8-178 (o), Antonio Barrios. Carrera de San Jerónimo 7 (c). + 1820/1825. **M/VALDES**
248. VARGAS, Manuel Ignacio de. Madrid 1773. 19-7-1792 (p), su padre Manuel Timoteo. Lechuga 11 (c). + 1826/1827. **VARGAS y M·I/VARGAS**
249. VASALLO, Francisco. Génova 1770. 26-11-1807 (o). Carretas 32 (s).
250. VICENTE, Pascual. Valencia 1768. 3-7-1793 (o), en Valencia. Cava de San Miguel 23 (s).
251. VILAR, Juan Bautista. Barcelona 1762. 17-4-1793 (o), su padre Ramón. Platería 4 (c).
252. VILLA, Antonio de la. Cangas (Asturias) 1774. 25-5-1803 (p), Pablo López. Montera 11 (c).
253. VILLALBA, Clemente Benito. Madrid 1766. 28-6-1804 (p). Antonino Alarcón. Postigo de San Martín 3 (c).
254. VILLASENDRA, Francisco Pascual de. Zaragoza 1753. 28-2-1772 (o), José Salvaz en Zaragoza. Silva 9 (c).
255. XIMÉNEZ, Leonardo. Ávila 1768. 3-7-1793 (p), Pedro Bogran. Plazuela del Ángel 25 (c). +1821. **L^{PO}/XIMENZ** (fundidas **M** y **E**).
256. YAUCK, José Benito. Viena 1742. 28-3-1774 (o), su padre José en Viena y Francisco Sáez y Manuel López. Plaza del Barranco a Santa Catalina de los Donados (1786), Arenal 1 (s).

Espero que sea de utilidad para los estudiosos de la platería y que el artículo sea citado adecuadamente, aunque numerosas noticias ya las habíamos dado a conocer con anterioridad. En ocasiones han sido aprovechadas por algunos investigadores pero ignorando la fuente originaria. Hace casi cuarenta años desde que publicamos nuestros primeros trabajos y sorprende que unos por malicia y los más por ignorancia los dejen de lado. Con el leve precedente de Charles Oman, fue en 1976 cuando por vez primera en la platería española distinguimos artífice y marcador, redactamos fichas técnicas y comentarios de piezas, biografías de plateros de muy distinta procedencia y fotografías de todas sus marcas, aun con algunos errores (el libro de la platería de Úbeda y Baeza lleva fecha de 1979). Se viene ignorando igualmente nuestra tesis doctoral y, lo que resulta sorprendente, se nos ha llegado a acusar de plagio en el capítulo de platería del manual de la editorial Cátedra que coordinó Antonio Bonet (1982) al manejar ediciones sucesivas a veces editadas

más de diez años después; fueron otros quienes aprovecharon mi texto; lo mismo sucede en el capítulo del tomo correspondiente de la colección *Summa Artis* y con otras publicaciones.

No ha sido esa la actuación de mis numerosos discípulos y colaboradores, que con puntualidad han agradecido y citado, más allá de lo debido, las noticias que les facilité, con un par de excepciones. En su honor quiero mencionarlos aquí, por orden alfabético, teniendo en cuenta que varios entre ellos siguieron con éxito caminos diferentes en la investigación o que sólo publicaron esporádicamente sobre platería. Advertimos que únicamente citamos a quienes han llegado a publicar libros o artículos en obras colectivas o revistas científicas, no tesis de licenciatura y doctorado inéditas. En primer lugar a tres ya fallecidos que siempre serán recordados: Luis Carlos Gutiérrez Alonso, María Teresa Maldonado y Gloria Rodríguez. Después: Ana Baruque, Juan Crespo, Andrés Escalera, Natividad Esteban, Ana Girón, Ascensión González Serrano, María Antonia Herradón, Juan José LLena da Barreira, Antonio Martínez Subías, Javier Montalvo, Alicia Montuenga, Pilar Nieva, Mercedes Pasalodos, Margarita Pérez Grande, María Fernanda Puerta, Paula Revenga, Manuela Sáez, Blanca Santamarina y Mónica Seguí. Y en la platería de oro: Amelia Aranda, Leticia Arbeteta, Nuria Lázaro y Reyes de Marcos.

Finalmente deseo recordar a Rafael Munoa, que nos ha dejado cuando este artículo se terminaba, con quien hemos colaborado durante más de treinta años y con quien hemos firmado juntos más de un trabajo. Que Dios le tenga en su Gloria.

Trabajos de Martín Sánchez de la Cruz para la Casa de Cardona en Lucena

MARÍA TERESA DABRIO GONZÁLEZ
Profesora Titular Jubilada de Historia del Arte
Universidad de Córdoba

La actuación de este platero cordobés del siglo XVII se va consolidando de manera progresiva en el panorama artístico de la ciudad. La mayoría de los datos documentales conocidos procedían especialmente de los eruditos cordobeses R. Ramírez de Arellano y José de la Torre y del Cerro. La consulta de los Protocolos Notariales, por nuestra parte, ha permitido ampliar lo conocido hasta ahora con nuevos datos, que corresponden tanto a su biografía como a su labor profesional. Con el presente trabajo pretendemos dar a conocer una parte de estos hallazgos, concretamente la serie de trabajos que realizó en la villa de Lucena, en la que residió durante varios años, alternando con estancias en Córdoba, donde mantuvo taller.

NOTICIAS BIOGRÁFICAS

Hijo del platero Jerónimo de la Cruz y de Catalina López de la Pastora, fue bautizado en la parroquia del Sagrario el 25 de febrero de 1586¹. Su padre fue un maestro reconocido, que trabajó para selecta clientela y perteneció a la congrega-

1 ARCHIVO DE LA PARROQUIA DEL SAGRARIO DE CÓRDOBA (APSCO), Libro de Bautismos (1584-1604), 1586, f. 70v. D. ORTIZ JUÁREZ, «La platería cordobesa durante el siglo XVII». *Antonio del Castillo y su época*. Catálogo de la Exposición. Córdoba, 1986, p. 239.

ción de San Eloy, donde llegó a ocupar el cargo de hermano mayor entre 1611 y 1612². Presumiblemente se formaría en el taller paterno, pues no hay constancia de que asistiera al taller de cualquiera de los otros maestros de la ciudad. Tampoco se conoce si realizó el examen gremial por lo que ignoramos quiénes fueron sus examinadores, cuándo se llevó a cabo la prueba, y en qué consistió el examen. Ramírez de Arellano primero y Ortiz Juárez después, identificaron a Martín Sánchez con un platero examinado en 1578³, pero este dato es a todas luces erróneo, dado que su nacimiento, según se ha dicho, se produjo ocho años después.

Como ya expusimos en otro trabajo, el gremio de plateros cordobeses no fue nunca muy estricto en cuanto a las normas sobre el examen, ya que fueron muchos los plateros en ejercicio de los que no consta que pasaran por esa prueba durante el periodo cronológico que va desde mediados del XVI hasta la primera década del XVII⁴. Por otra parte, es posible aventurar que este requisito no se exigiera a aquellos jóvenes que provinieran de familias de plateros, como era el caso de Martín, de modo que se le diera por hábil sin haber tenido que someterse a la normativa gremial vigente⁵.

Lo que sí parece seguro es que para 1605 ya trabajaba de modo regular, bien solo, bien en el taller de su padre, y que gozaba de una cierta estabilidad económica, hasta el punto de contraer matrimonio el 26 de junio de 1606 con Andrea de Molina, hija del mercader Hernando de Molina y de su esposa Catalina Reina. Se casaron y velaron en la parroquia del Sagrario siendo testigos del enlace, entre otros, Rodrigo de Molina, Gaspar Sánchez y Andrés de San Juan⁶. La joven aportó una considerable dote, distribuida en tres conceptos: dinero en metálico, ajuar y menaje; a ello se añadieron además, 75.000 maravedíes, «en que se estiman los alimentos, casa y servicio que el dicho Hernando de Molina me ha de dar y a la dicha mi esposa en

2 F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*. Córdoba, 2001, p. 631. Sobre el platero Jerónimo de la Cruz véase M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «El platero cordobés Jerónimo de la Cruz». *Pvllchrum, Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona, 2011, p. 230-238.

3 R. RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*. Colección Documentos inéditos para la H^a de España, vol. 10. Madrid, 1983, p. 246. D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., p. 239.

4 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «Organización gremial de los plateros cordobeses del siglo XVI». *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 150-151. Concretamente en 1612 se han documentado varios exámenes, precisamente en el periodo en que Jerónimo de la Cruz era hermano mayor de la congregación de San Eloy. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «El platero...» ob. cit., pp. 230-238.

5 En la platería valenciana se permitía el ejercicio profesional sin examen en determinadas circunstancias, como el fallecimiento paterno si el interesado era hijo de platero, o el haber estado ejerciendo como oficial en un taller, en cuyo caso sólo debía pagar cierta cantidad a la Caja del Arte y el Oficio. Véase F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia. (1505-1882)*. Valencia, 2004, pp. 23-24.

6 APSCO, Libro de Matrimonios, 1594-1607, f. 242.

tiempo de dos años»⁷. De este matrimonio, el único del platero, nacieron nueve hijos: Catalina, Jerónima, Felipa, Antonia María, María del Nacimiento, Antonio, Juan, Ana y Teresa⁸.

La primogénita, venida al mundo en mayo de 1608⁹, casó en 1626 con el mercader de sedas Andrés de Mesa¹⁰, quien será más tarde uno de los albaceas testamentarios designados por el propio Martín. En 1610 y 1613 nacerán otras dos hijas, Jerónima¹¹, y Felipa¹², que posteriormente ingresarían en religión, la primera en el convento de Santa Cruz de Córdoba y la segunda en el de la Concepción de Marchena. En enero de 1616 se bautizó Antonia¹³. Finalmente, el 24 de mayo de 1632 será bautizada Teresa, que había nacido unos días antes del fallecimiento de su padre¹⁴.

La familia vivió casi siempre en el entorno de la Catedral, entre las collaciones de Santa María y San Nicolás y Eulogio de la Ajerquía, ya que es probable que al aumentar el número de hijos tuvieran también que cambiar de vivienda. Sin embargo, por motivos profesionales, Martín Sánchez hubo de abandonar el originario domicilio familiar en varias ocasiones. La primera y más importante de estas salidas fue a Lucena, y en ese desplazamiento lo acompañó toda la familia; allí residieron, de modo intermitente, entre 1616 y 1626, alternando con periodos en los que de nuevo el maestro se declara afincado en la capital. No obstante, los vínculos laborales del platero con Lucena se mantuvieron hasta el final de sus días.

Esta larga estancia lucentina estuvo motivada, como ahora se expondrá, por el acuerdo establecido entre el artífice y el duque de Cardona, señor de la villa, firmado en septiembre de 1616¹⁵. Se inicia entonces un periodo de gran actividad para el maestro, que afectará tanto a lo personal como a lo profesional, pues tuvo que marchar a Lucena y dejar Córdoba. En efecto, este traslado supuso, en primer lugar un temporal abandono, o una cierta ralentización de los trabajos en la capital,

7 Como puede verse por las fechas, el documento de aceptación de la dote no se firmó hasta dos meses y medio después del enlace. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CORDOBA (AHPCO), Sección de Protocolos Notariales, Oficio 22, Legajo 12437 P, 1606, Septiembre 13, ff. 754v-758v.

8 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14050 P, 1632, Mayo 8, ff. 1068v-1072. En su testamento, el platero dice que su esposa está encinta y a punto de dar a luz.

9 APSCO, Libro de Bautismos, 1604-1612, f. 100.

10 APSCO, Libro de Matrimonios, desde 1620 hasta 1643, f. 102.

11 APSCO, Libro de Bautismos, 1604-1612, f. 156.

12 APSCO, Libro de Bautismos, 1613-1620, f. 12v.

13 *Ibidem*, f. 91v. No hemos podido localizar las partidas bautismales de Antonio, María del Nacimiento, Juan y Ana, lo que parece sugerir que debieron nacer y bautizarse en otro lugar, acaso en Lucena, pero de momento no se ha podido corroborar el dato.

14 APSCO, Libro de Bautismos, 1621-1635, f. 289. Según testimonio de la madre, Andrea de Molina, la pequeña nació el día 11 de mayo, cuatro días antes de que muriera Martín Sánchez de la Cruz. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14050 P, 1632, Mayo 17, ff. 1156-1157v.

15 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2482 P, 1616, Septiembre 7, ff. 1913-1914v.

y además la necesidad de delegar en otra persona para la resolución de sus negocios en la ciudad¹⁶. También trajo aparejado el traslado a Lucena para la búsqueda de una vivienda y un taller, pues el contrato con la casa ducal implicaba la residencia en la villa de toda la familia. En octubre alquiló una casa y tienda «en la calle del Mesón Grande» por la que pagaría veintiocho ducados anuales¹⁷. Colindante a ésta alquiló otra tienda, propiedad de Juan de Carmona, médico de profesión, en condiciones similares a la de la vivienda¹⁸. Estas operaciones suponían, lógicamente, importantes gastos, que le forzaron a solicitar préstamos. Sabemos que, al menos, solicitó dos a Diego de Mesa Tenllado, vecino de Lucena, en 2 y 5 de noviembre, con el compromiso de devolverlos en dos meses¹⁹.

De cualquier modo la situación del platero en Lucena mejoró con rapidez pues, además de sus trabajos para la casa ducal, consiguió hacerse de una estimable clientela entre los habitantes de la villa e incluso de localidades cercanas, para los que realizó tanto obra religiosa como profana²⁰. El aumento de trabajo que suponía mantener abiertos talleres en Córdoba y Lucena, forzó la necesidad de contar con ayuda laboral que facilitara el cumplimiento de los plazos, a veces en exceso perentorios. Consta que para el taller lucentino contrató al menos tres personas a las que impuso como condición indispensable que se trasladaran a vivir a la villa; el primer contrato se firma en Córdoba el 28 de abril de 1617, y en él se establece que el joven Francisco López, de quince años y vecino de La Rambla, entre al servicio de Martín Sánchez en calidad de aprendiz, durante cinco años, con obligación de «servir al dicho Martín Sánchez de la Cruz y a su mujer e hijos en la villa de Lucena o en otra cualquier parte que estuviere o residiere»²¹. Unos años después, en 1621 firma en Córdoba la contratación de dos oficiales: Alonso de Vallinas y Juan García

16 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 3, Legajo 2749 P, 1616, Diciembre 4, folio ilegible.

17 Ibídem, Octubre 1, ff. 931v-932v. La alquilaba por cuatro años, desde el día de San Juan más otros veinte ducados por el periodo comprendido desde octubre al San Juan de 1617.

18 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 3, Legajo 2749 P, 1616, Octubre 15, ff. 755v-756v. Se estipuló la cantidad anual de seis ducados, pagaderos en tres tercios y contando desde el día de San Juan, y otros cuatro correspondientes al tiempo que iba de octubre a junio. En 1622 se ratifica el contrato con el doctor Carmona, pasando el alquiler anual a siete ducados. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 3373 P, 1622, Mayo 30, ff. 896-897.

19 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2482 P, 1616, Noviembre 2, ff. 1789v-1790; Noviembre 5, f. 1601 (*sic*) y vuelto. El primero fue de 1.000 reales, la mitad en plata doble, y el segundo de 3.000, en moneda corriente.

20 De estas obras me ocuparé en un próximo trabajo, en el que se analizará la obra del platero en su conjunto.

21 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14037 P, 1617, Abril 28, ff. 566v-567v.

Dardero²². El primero de ellos, que se declara platero de mazonería, casado y de dieciocho años, se comprometía por un año, con salario de real y medio al día «y el día de fiesta medio real en cada un día aunque no trabaje», así como a acompañar a Sánchez de la Cruz a cualquier otro lugar que fuese por motivos laborales.

Por su parte, Juan García Dardero era platero de oro, avecindado en Santa María, y había casado con Leonor de Vergara unas semanas antes de la firma del contrato²³. En su caso tenía de plazo hasta junio de 1622 para trasladarse a vivir a Lucena, donde se obligaba a estar dos años «con su casa poblada»; entre sus cláusulas figuraban también el compromiso de labrar todo lo que se le indicare, y el no abandonar la ciudad sin consentimiento de Martín Sánchez. Éste, por su parte, se obligaba a prestarle durante el primer año «veinte y dos mil cien reales en oro y no en otra moneda antes de que el dicho Juan García salga de esta ciudad». El último en incorporarse al taller fue un platero de mazonería llamado Juan de Caracena, quien se compromete a trabajar con él, en calidad de oficial «...en su tienda que tiene en la dicha ciudad de Lucena»; el contrato, firmado en noviembre de 1622, establecía un salario de cuatro reales diarios hasta carnestolendas de 1623; como adelanto recibió ciento treinta y dos reales²⁴. En años sucesivos llegarán al taller nuevos aprendices, pero ya a ninguno de ellos se le impone la condición de vivir en Lucena.

El ritmo de contratación, los aprendices, la llegada de nuevos clientes, dan prueba, en fin de una próspera situación económica de Martín Sánchez de la Cruz que pronto se verá reflejada en mejoras familiares. En 1618 el platero cambiará de domicilio, alquilando ahora una casa en la calle Batanera (luego llamada del Agua y hoy de Juan Jiménez Cuenca), por dos años y renta de 34 ducados a Domingo de Cossío, vecino de la villa²⁵. Un mes después, el platero subarrienda la vivienda de la calle del Mesón a Pedro de Castilla, calderero, por dos años y fijándose veinte ducados de renta anual, cantidad inferior a la que había aceptado el maestro cuando la alquiló²⁶. Sin embargo, en febrero de 1619 tanto esta casa como la tienda fueron nuevamente alquiladas, esta vez a Antonio de Torquemada²⁷. En 1622 consta otro subarriendo,

22 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14041 P, 1621-22, Marzo 8, ff. 181v-182v; Diciembre 4, ff. 561v-562v.

23 J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, *Registro documental de plateros cordobeses*. Córdoba, 1983, p. 133.

24 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14041 P, 1622, Noviembre 3, f. 647 y vuelto. En realidad cobraba sólo dos reales, pues los otros dos correspondían a la manutención.

25 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2046, 1618, Septiembre 22, f. 1413 y vuelto.

26 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 5, Legajo 2494 P, 1618, Octubre 12, ff. 626-627. Además le abonaba otros 100 reales por el tiempo que iba desde la firma del contrato hasta San Juan de 1619, en que empezaban a correr las anualidades.

27 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 3, Legajo 2627 P, 1619, Febrero 1, ff. 83v-84v. La renta se fijó en esta ocasión en «diez y ocho ducados menos tres reales». En

ahora a Francisco de Montoya, tornero, por tiempo de unos catorce meses y precio de 90 reales²⁸. En 1623 adquiere una casa en la villa «en la calle que atraviesa de la Puerta de Córdoba a las torres», por las que pagó 5.000 reales en efectivo, además de comprometerse a la liquidación de un censo de 20.000 maravedíes²⁹.

Pero no sólo se interesó el maestro por los bienes inmobiliarios, sino que sus miras se dirigieron también hacia la adquisición de bienes rústicos, tanto en el término de Lucena como en el de la vecina Cabra. En 1622 adquirió tres fanegas y media de tierra «en el término del Maquedano término de esta dicha ciudad» por las que pagó 42.000 maravedíes³⁰, y al año siguiente inició la compra de varias aranzadas de viñedos, colindantes entre sí, situadas en el término de Cabra y pertenecientes a diversos propietarios, quizá con idea de formar una gran finca³¹. Estas tierras eran luego subarrendadas a agricultores que abonaban al artífice una parte de los frutos que éste vendía posteriormente en Córdoba³².

AL SERVICIO DEL DUQUE

Por los años en que Martín Sánchez se vincula a la Casa de Comares, regía los destinos de la misma don Enrique de Córdoba y Aragón, «duque de Cardona y Segorbe, marqués de Comares». Este ilustre personaje, V duque de Segorbe, y VI de Cardona, era hijo de don Luis Ramón de Aragón Folch de Cardona, X conde de Prades, y de su esposa doña Ana Enríquez de Cabrera y Mendoza; era además

junio de 1623 el platero alquiló estas mismas casas, sin la tienda, al sastre Andrés de Soto, con renta anual de 16 ducados. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 3, Legajo 3083 P, 1623, Junio 2, f. 234v.

28 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 3373 P, 1622, Agosto 15, ff. 1278v-1279v. Aunque estaba ubicada también en la calle Mesón Grande, parece tratarse de otra vivienda pues figura como propietario Bernabé Ramírez de Vallejo.

29 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2387 P, 1623, Marzo 24, ff. 522v-523v. En el folio 632 y vuelto, el platero reitera su compromiso de remisión del censo.

30 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 5, Legajo 2636 P, 1622, Julio 19, ff. 284-287. A principios de ese mismo mes había vendido a un matrimonio un poco más de 93 fanegas de trigo por valor de 1.500 reales. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 6, Legajo 2745 P, 1622, Julio 4, ff. 517-518v.

31 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2387 P, 1623, Marzo 10, ff. 431-434v; ff. 250v-253v; ff. 2163-2165. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 1, Legajo 2861 P, 1623, Mayo 25, ff. 980v-982; Legajo 2709 P, 1624, Marzo 6, ff. 212-214v. Es probable que al marchar de Lucena Martín Sánchez vendiera las tierras, pues no aparecen mencionadas en su testamento.

32 Contrato de compañía con un vecino de Lucena para explotación conjunta de unas aranzadas de viñas. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 1, Legajo 2375 P, 1625, Diciembre 13, ff. 2124-2125v. En sendos documentos firmados en Córdoba, dos vecinos de Lucena traen al platero varias arrobas de vino, destinadas al servicio de las Caballerizas Reales. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14046 P, 1627, Mayo 4, sin foliar; Diciembre 31, sin foliar.

nieto de don Diego Fernández de Córdoba y doña Juana de Aragón Folch de Cardona. Aunque no abundan estudios sobre esta rama nobiliaria, sí se conocen pormenores de algunos de sus componentes. Por ejemplo, se ha puesto de manifiesto que don Diego, IX conde de Prades y III marqués de Comares, fue hombre culto que poseyó una importante biblioteca, legada a su muerte al monasterio de San Jerónimo de Valparaíso³³. Por su parte, se debe a doña Ana Enríquez de Cabrera y Mendoza, madre de don Enrique, el establecimiento en 1599 de los carmelitas descalzos en Lucena³⁴.

Don Enrique de Córdoba y Aragón, como se le suele denominar en la documentación manejada, había nacido en Lucena el 12 de agosto de 1588 y fue bautizado en la parroquia de San Mateo. En 1608 recibió el título de duque de Cardona, que será el que use habitualmente durante sus estancias en su villa cordobesa. Casado en primeras nupcias con doña Juana de Rojas y Enríquez de Cabrera, de la que enviudó en 1605, contrajo nuevo matrimonio Montilla en 1606, con doña Catalina Fernández de Córdoba y Figueroa, hija de los marqueses de Priego. La joven también había nacido en Lucena y era un año menor que su esposo. De este matrimonio nacieron varios hijos, entre los que figura doña Ana Francisca Fernández de Córdoba y Cardona, nacida en 1609, que por matrimonio se convertiría en marquesa de Zahara, como luego se dirá. El duque perteneció a la Orden de Santiago y desde 1626 era miembro del Consejo de Estado, lo que le obligaba a frecuentes viajes y al alejamiento de sus posesiones andaluzas. Además de ser Presidente del Consejo de las Órdenes Militares, desempeñó también el cargo de virrey de Cataluña³⁵.

No son muchos los datos que se tienen de este ilustre personaje, y apenas hemos hallado referencias bibliográficas a los años en que estuvo en Lucena. Pero, a través de los documentos manejados, podemos considerar que se ajusta a lo que la historiografía actual considera como el prototipo de la alta nobleza andaluza de la Edad Moderna: una nobleza protegida por la Corona, ajena ya a los avatares bélicos del pasado, que muestra ahora más interés por el control de sus grandes posesiones, por el boato y la apariencia, que por el ideal caballeresco. El duque de Cardona se nos revela como un ejemplo claro de esa nobleza poderosa que, en sus respectivos señoríos, se afana por emular a la Corte, tanto en la organización administrativa como en el aspecto suntuario, hasta el punto de concebir sus residencias familiares

33 J. ARANDA-A. FLORES, «Nobleza y cultura en el reino de Córdoba durante el siglo XVI: la donación de la biblioteca del conde de Prades al monasterio de San Jerónimo de Valparaíso». *Córdoba en tiempos de Felipe II*. Córdoba, 1999, pp. 25-55.

34 Para ello les concedió terreno suficiente, además de la ermita de Nuestra Señora del Valle, aunque luego se cambió el emplazamiento. J. ARANDA, «Las órdenes religiosas en Lucena durante el siglo XVII: el establecimiento de los Mínimos de San Francisco de Paula». *Jornadas de Historia de Lucena*, 2010 (*en prensa*). Agradezco al profesor Aranda el haberme permitido la utilización del texto.

35 Los datos están tomados de la página web de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli: <http://www.fundacionmedinaceli.org>

como una recreación del ambiente capitalino. Antonio Urquizar ha destacado cómo el duque de Medina Sidonia reunió en torno a sí a varios centenares de sirvientes «y entre ellos se encontraban desde pajes cocineros y trinchantes a sastres, tapiceros, plateros, músicos y hasta actores»³⁶. Por lo que se conoce del VI duque de Cardona, su casa poseía abundantes rentas, con las que mantenía también a otros miembros de su familia, sin olvidar al Cabildo de Córdoba y a numerosos conventos, tanto de Lucena como de otros lugares. Tenía a su servicio numerosos pajes y criados, de cuya indumentaria cuidaba de modo especial la duquesa.

En el aspecto artístico apenas se manejan datos; desconocemos hasta el momento si el duque tuvo a su servicio arquitectos, escultores, pintores, ceramistas o herreros. Sólo nos consta que trabajara a su servicio Martín Sánchez de la Cruz, el platero objeto de nuestro estudio.

Tampoco hemos podido determinar si fue esta una práctica habitual entre los artífices cordobeses, o si estamos ante una excepción³⁷; asimismo desconocemos cómo se produjo el encuentro entre el platero y el señor de Lucena, aunque sí pueden aventurarse algunas hipótesis. Puede que sirviera de intermediario el Corregidor de Córdoba don Juan de Guzmán, por cuya mediación el platero había labrado dos barriles de plata para el duque, valorados en mil seiscientos cuarenta reales, que se le abonaron en Lucena a finales de julio de 1616³⁸. Sin embargo, consta documentalmente que a principios de ese mismo mes Martín Sánchez había llegado a la villa ofreciendo hacer al duque varias piezas de plata para uso doméstico, dejando a la magnanimidad de don Enrique el precio de las mismas³⁹; el artista se ofrece al señor presentando, a modo de tarjeta de visita, sus obras.

En el citado contrato asegura que hará «para su Excelencia el duque de Cardona mi señor cuatro oberos (*sic*) y un cuartillo de la hechura de uno de barro y un vaso que quepa cuartillo y medio todo de plata»; las seis piezas serían de plata lisa, empleando en el trabajo poco más de un mes. En cuanto a la forma y tamaño de las mismas, se alude a un diseño dibujado en papel que tenía el propio maestro, por lo que se omiten los detalles al respecto. Con el término «oberos» o hueveros, se alude en realidad la huevera, es decir el recipiente empleado para servir en la mesa los huevos pasados por agua⁴⁰. Del cuartillo no hemos hallado referencias,

36 A. URQUÍZAR HERRERA, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, 2007, pp. 31-32 y 42-43.

37 Entre la abundante documentación que desde hace años estamos revisando sobre plateros cordobeses, sólo hemos hallado otro caso similar, el platero Diego de Alfaro, que trabajó para don Leopoldo de Austria, y solía denominarse «platero de su Señoría».

38 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2484 P, 1616, julio 28, f. 899 y vuelto. El duque lo gratificó además con 100 reales por el trabajo realizado y por haber ido personalmente hasta la villa para entregar el encargo.

39 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2482 P, 1616, julio 2, f. 1047 y vuelto.

40 M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del XVII*. Madrid, 2005, p. 92.

pero puede remitir a un tipo de recipiente para líquidos, cuya capacidad rondaba los 504 mm⁴¹. Tanto las piezas mencionadas como el jarro parecen remitir a ciertos elementos de un servicio de camino, muy habituales en la época y que, como luego se verá, constituyó uno de los encargos hechos al maestro.

Fuera cual fuese el modo de entrar en contacto, lo cierto es que el duque decide tomar a su servicio al platero Martín Sánchez de la Cruz⁴². El documento, firmado en Lucena el 7 de septiembre de 1616, establece entre ambos una serie de condiciones. En primer lugar el platero se compromete a que «se vendrá a vivir a esta villa con su casa y familia y asistirá en ella usando y ejerciendo el dicho oficio de platero en servicio de su Excelencia el duque de Cardona mi señor»; se fijó un periodo de cinco años, durante el cual debía estar siempre en Lucena al servicio del duque, no saliendo de ella sin el previo consentimiento de don Enrique. En esos años debía ocuparse de realizar «todas las obras de plata y oro y demás cosas anejas a su oficio que se le dieran y ordenaren por parte de su Excelencia muy bien acabadas bruñidas y perfeccionadas a satisfacción de su Excelencia», haciéndose hincapié en que todo debía hacerse con cuidado y puntualidad. Asimismo, quedaba obligado a acompañar a don Enrique en todos los viajes que hiciera, «sirviendo en el dicho oficio de platero», trasladando incluso a la familia si era necesario. Por su parte el duque, además del pago de la hechura de todas las piezas que le mandase hacer, le asignaba un salario anual de mil reales, pagados en los tercios habituales, que no serían efectivos hasta el día en que el maestro ya estuviera viviendo con su familia en Lucena.

Por razones no declaradas, dos años después, en septiembre de 1618, señor y servidor comparecen nuevamente ante el escribano para revocar el anterior acuerdo y redactar uno nuevo. En este texto se observa que no hay alusiones al requisito de residir cinco años en la villa, si bien se insiste en que el platero le hará todo lo que le sea solicitado y que no saldrá de la villa sin autorización del señor; con respecto a los viajes, se mantiene la obligatoriedad de viajar a cualquier lugar que se le indique, «aunque su Excelencia le ha de pagar la costa de lo llevar de su casa», y no se menciona la necesidad del traslado de toda la familia. En relación con el salario anual y el pago de las obras, se mantienen las mismas condiciones pero se introduce una cláusula que nos parece de gran interés. Efectivamente, el duque de Cardona autoriza ahora a Martín Sánchez a tener tienda en la villa y sobre todo, le garantiza la exclusividad, puesto que accede a «que ningún platero pueda vender por las calles de esta ciudad si no fuere en las ferias y plazas públicas si no fuere el dicho Martín Sánchez...»⁴³. De ese modo el platero anulaba posibles competencias

41 Así lo define el Diccionario de la Real Academia, edición 1992, p. 609.

42 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2482 P, 1616, Septiembre 7, ff. 1913-1914v.

43 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2046 P, 1618, Septiembre 22, ff. 1627-1628.

y se aseguraba la potencial clientela que pudiera surgir en la propia villa y los alrededores. De hecho, nada más instalarse en Lucena, el platero comienza a recibir encargos, para cuya ejecución es de suponer que contase con la aquiescencia del señor de la villa.

Cabe pensar que Sánchez de la Cruz, una vez instalado en Lucena, comenzaría a trabajar en seguida para su señor, sin embargo no hemos hallado prueba documental que lo corrobore⁴⁴. La primera referencia corresponde a 1618, pero según testimonios del propio artífice anteriormente ya había realizado varias piezas de vajilla para la casa ducal. Aunque no se menciona de modo expreso, el platero realizó para el señor tanto piezas de vajilla para uso de la casa, como objetos sagrados, destinados a servir en el oratorio privado o a ser donados a las instituciones religiosas favorecidas por el duque.

En el contrato al que nos referimos, firmado el 22 de septiembre, el platero declara las piezas que el duque de Cardona le había mandado labrar; entre ellas figura en primer lugar «una cruz de plata para los frailes de la Cartuja de la ciudad de Granada de la hechura y de la forma que está en un dibujo que su Excelencia le ha entregado para el dicho efecto»⁴⁵. La obra debía pesar entre treinta y treinta y cuatro marcos y habría de estar hecha en dos meses, quedando a cargo del duque la entrega de la plata necesaria o, en su defecto, abonarle 65 reales por marco, dándose por la hechura la misma cantidad de la plata empleada en la obra. Como en otros casos, al existir un dibujo previo se soslaya la necesidad de detallar los aspectos formales de la obra, y sólo se nos dice que debía ser de plata blanca y con esmaltes de plata. En cuanto al dibujo, no queda clara su autoría, pudiendo ser tanto una creación del platero cordobés, como de otro cualquier maestro vinculado a la casa de Comares, sin excluir que pudiera ser obra incluso del propio cliente.

Fue ésta la única pieza para uso litúrgico del contrato, pues la mayoría de las obras que se le encargan entonces eran para uso doméstico. Según declara Martín Sánchez estaba obligado «de hacer para el servicio de la casa de su Excelencia todos los platos trincheros grandes que fueren menester para los baúles de camino y los demás necesarios al precio de sesenta reales cada marco de hechura de los platos trincheros grandes los cuales ha de acabar de la misma manera de los demás que ha hecho para su Excelencia y con sus armas como la demás obra». Aunque los datos formales son exigüos, y sólo se indica que eran «grandes», probablemente respondían al modelo habitual, es decir, redondos, con escudo en el centro y borde alzado⁴⁶. Además de éstas, el maestro se comprometía a realizar otras piezas, también destinadas a los baúles de camino, de las que no se indica tipología ni número y sólo

44 Se han revisado los protocolos de Lucena entre 1616 y 1625 sin hallar ninguna referencia al respecto.

45 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 6, Legajo 1960 P, 1618, Septiembre 22, ff. 569-571v.

46 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., p. 123.

se dice que las hechuras se valoraban a veinticinco reales el marco; de ello puede colegirse que serían piezas menores, como vasos, escudillas, cantimploras, cubiertos, etc. La fabricación de este ajuar parece apuntar a un viaje del duque de Cardona, probablemente a sus señoríos de Cataluña, pero se desconoce si se llevó a cabo y si el maestro hubo de acompañarlo, tal como se había acordado contractualmente.

Como solía suceder, estas piezas eran usadas con frecuencia como moneda de cambio, entregándose como garantía de empréstitos. Esa necesidad de dinero en metálico parece ser la causa de que en 1622, cuando el duque está preparando un viaje a sus dominios catalanes⁴⁷, algunas de las piezas de plata del ajuar doméstico de don Enrique pasaran a poder de Juan de León; en el documento, fechado el 10 de julio, se relacionan 37 piezas de vajilla, algunas de las cuales parecen de especial valor, puesto que se especifican ciertas características formales de las mismas, quizá con objeto de diferenciarlas⁴⁸. Aunque se desconoce el número total de piezas de uso doméstico que poseía la casa ducal en Lucena ni quiénes fueron sus artífices, resulta bastante probable que entre las piezas entregadas a Juan de León estuvieran los platos que Martín Sánchez de la Cruz había hecho desde su incorporación al servicio de don Enrique, pues según se dijo, casi todos ellos llevaban el escudo de armas familiar, donde figuran el castillo y los tres cardos como se menciona en la citada relación.

Hasta abril de 1620 no hay constancia documental de ningún otro encargo por parte de la casa ducal; probablemente durante ese tiempo el platero se ocuparía de labores menores, como podría ser la reparación de piezas existentes, dañadas por el uso continuo, entre las que se incluyen las domésticas, las de aseo personal y por supuesto las del oratorio privado. Y es precisamente éste el que motiva el nuevo encargo que el duque hace a Martín Sánchez. El documento resulta bastante revelador, no sólo por la cantidad de las piezas a realizar, sino también por las indicaciones que se dan en relación con la labra de las mismas, que sugieren, por parte del cliente, un especial interés por el resultado final del trabajo, que parece ir más allá del mero carácter utilitario y devocional del mismo. Esta conducta parece corresponder al uso de lo religioso como un instrumento más de la representación social; en este sentido Urquizar ha señalado que los oratorios tuvieron especial

47 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 3373 P, 1622, Julio 13, ff. 1410-1413.

48 La relación es como sigue: «Cuatro platos grandes de plata con una señal a modo de cordoncillo por la parte baja y tres sellos el de en medio mayor que los otros

Dos platos grandes de falda ancha torneados por de dentro con cuatro rayas

Otro plato con una cruz de Calatrava por debajo

Otro plato grande con una cifra que dice santo (*sic*)

Otros dos platos// digo seis medianos con unas armas y una (*ilegible una palabra*) en las alzas

Otros seis platos trincheros con sus armas de un castillo y tres cardos

Otros diez y ocho platos trincheros con una señal de dedos de la parte de afuera». AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 3, Legajo 3146 P, 1622, Julio 10, folio ilegible.

significación entre la nobleza andaluza, al considerarse la piedad una muestra más de representación social nobiliaria, siendo habitual que los objetos sagrados que formaban el ajuar permanecieran en las familias de generación en generación, o bien se donaran a aquellas instituciones religiosas de especial vinculación a la familia a la muerte del señor⁴⁹.

Según se ha dicho, en abril de 1620 don Enrique de Córdoba y Aragón encomendó al maestro la realización de «un aderezo de capilla de plata dorado» compuesto de veinte piezas⁵⁰. Se trataba, pues, de un importante conjunto de objetos litúrgicos, destinado probablemente al oratorio familiar de la residencia lucentina, aunque no puede descartarse que fuera para cualquiera de las otras casas familiares.

La lectura del contrato revela claramente que el duque tenía un empeño especial en que estas piezas fueran de la más alta calidad, ya que se hace constar que todos los objetos debían estar completamente dorados, especificándose que «de ninguna manera se pueda ver ni se vea lo blanco alguno de la plata aunque sea por el hueco de los pies porque todo ha de estar dorado»; además se indica que todas las piezas se adornasen «con óvalos y resaltos y sobrepuestos de oro y encartelado picado de lustre acabado perfectamente». Pero quizá lo más llamativo sean las expresas indicaciones del duque al platero, a quien pide que el resultado final sea «según y en la forma que está la obra que el dicho Martín Sánchez ha hecho a pedimento del licenciado Cristóbal de Heredia vecino de Córdoba para enviar a Roma»; por su parte, el artífice hace constar que no sólo lo hará así, sino que además «el dicho aderezo y piezas para la dicha capilla de su Excelencia ha de estar más perfecta y más bien acabada que la del dicho licenciado Cristóbal de Heredia a vista y satisfacción de las personas que su excelencia el duque mi señor nombrare para el dicho efecto», indicando incluso que de no cumplir tales expectativas aceptaba que se le redujera el precio de las mismas. Como plazo de ejecución se fijaba la Navidad de ese año, estipulándose que se abonara al maestro 220 reales por cada marco de plata, además del valor del oro usado en los esmaltes, quedando a cargo de Martín Sánchez la adquisición de todo el material necesario para la labor. Una vez acabadas y doradas las piezas, debían pesarse de nuevo, fijándose el aumento en 300 castellanos, «a razón de veinte y dos reales el castellano», y empleándose para ello «oro de veinticuatro quilates»⁵¹.

En cuanto al valor económico del trabajo y al cobro del mismo, se establecieron varios puntos; La plata y el oro se le abonarían en plata, mientras que lo concerniente a la hechura se pagaría en moneda de vellón; se establecían para ello tres pagos de

49 A. URQUÍZAR HERRERA, ob. cit., p. 87.

50 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2512 P, 1620, Abril 19, ff. 685-689v.

51 En caso de que la obra tuviera menor peso, se le rebajaría el precio del trabajo. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2512 P, 1620, Abril 19, ff. 685-689v.

500 ducados, que se le darían en mayo, julio y septiembre, mientras que el resto lo recibiría en dos pagas, una en Navidad, cuando entregara las obras, y la otra en abril de 1621, siempre y cuando, claro está, su Excelencia diera el visto bueno a todo lo estipulado. A partir de ese momento, el maestro quedaba obligado a no trabajar en ninguna otra cosa «sin expresa licencia de su Excelencia»⁵².

Las piezas que componían el conjunto fueron dos fuentes, dos jarros, dos aguamaniles, dos blandones de altar, dos vinajeras, dos paces, un cáliz, una cruz de altar un hostiario, una salvilla, un atril, una palmatoria y unas palabras de la consagración. Con respecto a la decoración, de manera algo genérica se indica que todas las piezas debían llevar picado de lustre, óvalos esmaltados y cartelas; sólo en tres de las piezas se dan algunas especificaciones más. Así de la pareja de fuentes se hace constar que debían tener «esmaltos de oro y tresfondos y sobrepuestos picada de lustre de montería», y estos mismos motivos debían adornar a la salvilla. La decoración llamada «de montería», aparece con cierta frecuencia en obras profanas, y ya la había empleado el platero en 1612, en la labra de una fuente que adquirió el monasterio de San Jerónimo de Valparaíso de Córdoba⁵³.

Pero quizá sean las palabras de la consagración, última de las obras concertadas, las que ofrezcan mayor singularidad. En efecto, se menciona que debían tener resaltadas las letras sobre fondo dorado y «unos ángeles sentados sobre los frontispicios hechos de relieve mayor y en las puertas han de llevar los santos de la advocación que su excelencia mandare de medio relieve», aunque no se indica el peso ni tamaño de las mismas. No obstante, la mención de frontispicios con ángeles sedentes y puertas con representación de santos, sugiere una tipología cercana a la del portapaz, pues parece remitir al esquema de un pequeño retablo o de un relicario.

Son datos de indudable interés al tratarse de una tipología poco frecuente en el periodo que estudiamos, de la que apenas nos han llegado ejemplares. Puerta Rosell recoge la existencia de un ejemplar en la platería madrileña bastante similar al que comentamos. Perteneció a doña Antonia Acuña y Guzmán, esposa del conde de Salvatierra, figurando en el inventario de sus bienes realizado en 1683⁵⁴. Se la describe en los siguientes términos: «de forma rectangular con columnas lisas que llevaban diferentes santos de relieve por remate y la figura de Cristo crucificado colocada en el centro rematando la pieza; servía de soporte a la misma un pie resalteado con banquillo en el que se disponían sobrepuestos cinco santos y una basa también con diferentes santos»⁵⁵. En ambos casos se trata de esquemas más

52 El precio final del encargo osciló entre los ocho y los nueve mil reales.

53 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, «Excursiones por la sierra de Córdoba. Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso». *Boletín de la Sociedad española de excursiones* n. 99. Madrid, 1901, p. 98. También adornaban el bufete de plata que perteneció a don Lorenzo Fernández Galindo. M.T. DABRIO GONZALEZ, «Algunas notas sobre platería civil en Córdoba», en J. RIVAS (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 265-266.

54 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., p. 230.

55 *Ibidem*, p. 192.

complejos que el habitualmente seguido para estos objetos sagrados, destinados a los oratorios familiares.

Pocos meses más tarde Martín Sánchez deja constancia de otras dos piezas encargadas por el duque, que presentan ciertas dificultades dado lo escaso de las referencias. En junio, durante una estancia en Córdoba, el platero declara haber cobrado del tesorero del duque cierta cantidad de dinero por la obra de un «cufate (*sic*) de plata que hice para el servicio del dicho señor duque»⁵⁶. Suponemos que se refiere a un azafate, pieza de funcionalidad diversa al ser usada tanto para llevar prendas de vestir como confituras y dulces⁵⁷. La parquedad de los datos y la ausencia del oportuno contrato, nos impide mayor precisión en lo tocante a diseño, tamaño y ornamentación; sólo se indica que como parte de pago, se le entregaban en ese momento 3.000 reales, sin que se mencione el valor total de la obra.

En el mes de octubre está de vuelta en Lucena y declara entonces haber recibido de manos del tesorero de la casa ducal «siete mil reales para en cuenta y parte de pago de la plata y hechura de un bufete de plata que el dicho Martín Sánchez está obligado a hacer para su excelencia»⁵⁸. Según recoge el documento, la obra se había contratado en diciembre de 1617 y, como en el caso antes nombrado, también se omiten los detalles técnicos, lo que dificulta su análisis. Esta tipología, de origen europeo, no fue demasiado frecuente en el ámbito cordobés, aunque hay constancia de la existencia de algunos ejemplares realizados entre fines del XVI y comienzos del XVII⁵⁹. Solían ser piezas de porte medio, usadas tanto para estrado como para luces, variando su precio en función del tamaño y la plata empleada⁶⁰.

TRABAJOS PARA LA FAMILIA

El último encargo del que por ahora tenemos constancia tuvo lugar en 1624 y vino motivado por los esponsales de dona Ana Francisca de Córdoba y Aragón, hija del duque, con el VII marqués de Zahara don Rodrigo Ponce de León. La relación de la plata labrada fue recogida por el propio Martín Sánchez en un pormenorizado documento, fechado en Marchena en febrero de 1624.

Del conjunto, centrado básicamente en el servicio de mesa, se dan pocos detalles formales, a excepción de la mención de escudos en las piezas que lo llevaban; sólo se mencionan dos piezas para el aseo personal: una bacía y un perfumador adornado con escudo de armas. El resto de las piezas que componían el lote eran:

56 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14040 P, 1620, Junio 27, f. 498 y vuelto. Véase además M.T. DABRIO GONZALEZ, «Algunas notas...» ob. cit., p. 262.

57 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., pp. 32-33.

58 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2512 P, 1620, Octubre 9, f. 1415 y vuelto. Se alude a un contrato firmado en diciembre de 1617, y aunque hemos revisado el año y el escribano citados, no hemos podido hallar el mencionado documento.

59 M.T. DABRIO GONZALEZ, «Algunas notas...» ob. cit., pp. 265-267.

60 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., pp. 44-45.

4 bebederos, una salvilla, seis vasos, 4 candeleros, 2 jarros, 2 fuentes con escudos, 24 platos trincheros, 4 platos paveros, 4 platos gallineros y un taller. El valor de todo ello, incluyendo las hechuras, se cifró en 9.959 reales y 10 maravedís, a los que se sumaron los intereses «a razón de cinco por ciento de la dicha cantidad por habérsele de pagar en vellón y no en plata», elevándose la cantidad a 10.457 reales. Asimismo el platero recibió 300 reales más con los que el marqués le gratificaba por el trabajo realizado⁶¹.

Aunque las obras le fueron encargadas por el marqués de Zahara, el precio de las mismas se cargaba a la tesorería del duque de Cardona, pues se consideraban como parte de la dote. Ésta, que ascendía a un total de 100.000 ducados, se había distribuido en diferentes partidas, pues además de la plata, se le debían entregar anualmente el rédito devengado de 40.000 ducados, cantidad que ascendía a 500 ducados. Los pagos se hicieron efectivos en diversas partidas, la mayoría a través del tesorero general del duque, don Melchor de Adarve⁶².

Según parece desprenderse del citado documento, don Rodrigo Ponce de León quedó visiblemente satisfecho con el trabajo realizado por Sánchez de la Cruz, y por esa razón gratificó con 300 reales al platero. Pero además el propio marqués declara que en la citada cantidad de diez mil reales que suponían la deuda total debían incluirse también 1.442 reales, los cuales «los ha de haber a cuenta de otras partidas de plata que le he mandado labrar». De esa afirmación parece desprenderse la idea de que el maestro había realizado otras piezas solicitadas de modo expreso por el citado noble, aunque no se indica cuáles fueron ni se dan otros datos que pudieran facilitar su localización.

Es probable que algunas de estas piezas pasaran a los herederos, en especial a las hijas, como parte de la dote. Entre los hijos habidos del matrimonio entre don Rodrigo Ponce de León y dona Ana de Córdoba y Aragón figura doña Catalina Ponce de León y Aragón; esta dama casó en primeras nupcias con Luis Francisco de Benavides Carrillo de Toledo y en segundas con don Pedro Portocarrero y Aragón. En el mencionado estudio sobre la plata madrileña realizado por M^a Fernanda Puerta se menciona la extraordinaria colección de plata que poseyó en vida la mencionada doña Catalina, definida como «una de las más valiosas de las que se han estudiado»⁶³. Resulta bastante verosímil pensar que entre la cuantiosa dote entregada por don Rodrigo a su hija, hubiera algunas de las piezas labradas por Martín Sánchez, tanto de las que había hecho para el marqués como de las realizadas para el duque de Cardona abuelo de doña Catalina.

61 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 1, Legajo 2709 P, 1624, febrero 29, ff. 279-280v.

62 *Ibídem*, Marzo 6, ff. 266 y vuelto, y 268 y vuelto. En mayo el tesorero le abonó 3.000 reales más, que era el pago final de lo adeudado por el mismo concepto. *Ibídem*, Mayo 17, f. 570 y vuelto.

63 M.F. PUERTA ROSELL, *ob. cit.*, pp. 277-278.

Los trabajos de Martín Sánchez de la Cruz al servicio de la Casa de Comares no se limitaron al duque y su familia directa, sino que fueron requeridos también por otros miembros de la misma. En noviembre de 1623 el platero concertó con don Rafael de Córdoba y Aragón la realización de un conjunto de piezas de vajilla, especialmente cubiertos, además de una golilla, una banda y cien botones «cumplimiento a doscientos uno», que parece aludir a un encargo anterior⁶⁴. La entrega del trabajo se haría indistintamente en Córdoba o Lucena en el plazo de tres meses; nada se dice respecto al precio de las mismas pues «está ya convenido en la forma y como se ha de hacer la paga de ello y del valor peso y precio de todas las dichas piezas». Entre las piezas figuraban también un salero cuadrado y una salvilla, ambos de tamaño mediano a juzgar por su peso⁶⁵. El cliente en cuestión era hijo ilegítimo del difunto conde de Prades, don Luis de Córdoba y Aragón, fruto de una unión extramatrimonial del conde con una joven llamada Catalina Lozano⁶⁶; era, por tanto, hermano bastardo del duque de Cardona. En las rentas de la casa de Comares había dispuesta una asignación anual de 150.000 maravedíes, en concepto de alimentos, para este personaje, que generalmente le eran abonadas por el tesorero en una o varias pagas⁶⁷. Aunque no consta que tuviera ningún título nobiliario, sí se sabe que fue caballero del hábito de Calatrava⁶⁸.

Poco antes de su encargo al platero, don Rafael de Córdoba había casado con doña Mencía de Rueda Rico, perteneciente a una destacada familia lucentina⁶⁹. En efecto la joven era hija de don Juan Rico de Rueda, entonces ya difunto, que había sido corregidor de Antequera, y de doña Catalina de Rueda. Era además sobrina de don Andrés de Rueda Rico, canónigo de la catedral de Córdoba, Arcediano de Castro, quien, por designación real, fue visitador de los estados de Lombardía y Sicilia⁷⁰. La novia recibió una dote considerable en la que, además de casa en Lucena y varios censos, se incluía una sustanciosa cantidad de dinero, en metálico y en objetos de plata y mobiliario, entre ellos tapices de Bruselas, donados a la novia por

64 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 2, Legajo 2385 P, 1623, Noviembre 6, ff. 406-407. En los protocolos lucentinos revisados no se han hallado otras referencias a este encargo.

65 M.F. PUERTA ROSELL, «Platería madrileña del siglo XVII. Piezas de vajilla». *Antiquaria* 72, 1990, pp. 34-39.

66 Así figura en la genealogía de la casa de Medinaceli, donde se le nombra caballero de San Juan de Jerusalén, nacido en 1584. Sin embargo en la carta dotal otorgada a su favor por doña Catalina de Rueda, madre de su esposa doña Mencía, se dice hijo del difunto conde de Prades, pero se omite el nombre de la madre.

67 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 5, Legajo 2367 P, 1624, Febrero 9, f. 116 y vuelto.

68 Así se le nombra en la venta de tapices al marqués de Zahara. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2630 P, 1625, Diciembre 3, ff. 3136-3139v.

69 En la villa se conserva aún la vivienda que perteneció a la familia de los Rico de Rueda, aunque su aspecto actual corresponde a las labores llevadas a cabo en 1757.

70 L.M. RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, *Corografía histórico-estadística de la provincia y obispado de Córdoba*. Edición de Antonio López Ontiveros. Córdoba, 1986, p. 315.

su tío el citado arcediano⁷¹. Curiosamente don Rafael de Córdoba vendió en 1625 al marqués de Zahara «una tapicería de ocho paños de Bruselas de estofa fina historia del rey Ciro», valorada en 1.200 ducados, que bien pudieron ser los regalados al matrimonio por don Andrés de Rueda⁷².

Precisamente para don Juan Rico había labrado Martín Sánchez en 1618 una hermosa bandeja de casi medio metro de diámetro y «ocho o nueve marcos de plata de peso blanca y dorada el orillo y falda y el borde de en medio con el escudo de las armas del dicho don Juan dorado»⁷³. Desgraciadamente no consta que esta pieza formara parte del ajuar aportado por la joven.

La figura de este hijo ilegítimo del conde de Prades nos parece bastante sugestiva, pues responde al modelo de noble segundón, preocupado por la apariencia y el encumbramiento social. Se nos antoja dentro de ese tipo de nobleza empeñada en demostrar ante los demás su categoría social recurriendo al lujo, a la ostentación y a la acumulación de objetos suntuarios como evidentes signos de distinción, aunque ello llevara aparejado unos gastos excesivos que, en ocasiones, no podían permitirse⁷⁴. No resulta extraño, pues, que don Rafael de Córdoba recurriera a estas prácticas como un modo eficaz para reafirmar ante sus conciudadanos su «nobleza de cuna», a pesar de no tener acceso a ella de pleno derecho, ni poseer ningún título nobiliario. Siguiendo, pues, los usos de su época, adquiere bienes suntuarios, especialmente de plata, que le permitan reafirmar el ámbito social al que pertenece, en el que la ostentación se había convertido en norma de vida⁷⁵. Como fiel reflejo de la sociedad del XVII, está especialmente interesado porque los objetos que adornen su vivienda se conviertan en el espejo que transmita a sus conciudadanos la importancia de su dueño, probablemente expuestos en aparadores de gradilla, en los que el brillo y calidad de las piezas se convierten en la mejor carta de presentación⁷⁶.

Aunque de modo directo la documentación manejada hasta ahora no ha depurado el encargo expreso de más piezas, ni por parte de la casa de Comares ni por la de Arcos, por referencias indirectas sabemos que el platero realizó para ambas casas otros encargos; entre 1624, fecha de los últimos compromisos y 1632, fecha de la muerte del maestro, debieron realizarse nuevas piezas, de las que no tenemos

71 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2386 P, 1623, Septiembre 12, ff. 1500-1517v. El montante ascendía a unos 9.000 ducados, de los que le entregaba en efectivo 5.000 y el resto parte en objetos suntuarios y parte en pagos sucesivos.

72 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2630 P, 1625, Diciembre 3, ff. 3136-3139v. El pago se aplazaba hasta 1628 y se haría de una vez.

73 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 5, Legajo 3357 P, 1618, Marzo 17, ff. 119-120.

74 Sobre estos aspectos véase M.C. HEREDIA MORENO, «Lujo y refinamiento. La platería civil y corporativa», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE (coord.), *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, p. 70.

75 J. PORTÚS PÉREZ, «Belleza, riqueza, ostentación. Significación y metáforas de la plata en el siglo de oro», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE (coord.), ob. cit., p. 30.

76 M.C. HEREDIA MORENO, ob. cit., pp. 74-76.

prueba documental. A raíz de la muerte del platero, su viuda Andrea de Molina otorgó varias cartas de pago en relación con diversos trabajos que aún no le habían sido abonados. En julio de 1632 da carta de pago a favor de don Luis de Aragón, conde de Ampurias, primogénito del duque de Cardona por valor de 450 reales «con los cuales están acabados de pagar enteramente de todas las obras de oro, plata y bronce... que el dicho Martín Sánchez hizo para su Excelencia...»⁷⁷.

En cuanto a las deudas del marqués de Zahara, sabemos que en septiembre de ese mismo año el presbítero don Juan Marroquí, como tesorero del duque de Arcos, abonó a la viuda del platero, Andrea de Molina, la cantidad de 1.000 reales «a cuenta y por cuenta de un candil de plata y otras obras de plata y hechura que el dicho Martín Sánchez de la Cruz hizo para el servicio de la casa del dicho señor duque»⁷⁸.

Esperamos que el trabajo aquí expuesto contribuya al mejor conocimiento, no sólo de un destacado platero cordobés del siglo XVII, sino también de la activa producción de objetos de uso profano que se elaboraron en los talleres de la ciudad durante la Edad Moderna.

77 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14050 P, 1632, Julio 27, ff. 1298v-1299v. En ese mismo día, la viuda dio poder a su yerno Andrés de Mesa para que cobrase del duque de Cardona, entre otros, las cantidades adeudadas.

78 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14050 P, 1632, Septiembre 24, f. 1469 y vuelto.

Un recorrido por la platería abulense del siglo XVI a través de algunas piezas del sur de la provincia

ROBERTO DOMÍNGUEZ BLANCA

Licenciado en Historia del Arte

A la espera de que la monografía de la platería en la diócesis de Ávila de don Julián Blázquez Chamorro sea editada en breve, el conocimiento que tenemos de la misma sigue siendo muy parcial y fragmentario, pese a ser un centro artístico de gran trascendencia y especialmente dinámico en la época que vamos a abordar, el Renacimiento. A falta de un estudio sistemático que englobe todas las etapas artísticas, estas lagunas (por fortuna cada vez menores) dificultan el estudio de determinadas piezas en aspectos como el impacto de ciertos modelos y propuestas estéticas, o la asignación de algunos punzones.

Debido a nuestro interés por la orfebrería de Ávila, visitando los pueblos del sur de la provincia hemos tenido a nuestra disposición un buen número de piezas hasta la fecha desconocidas y otras que sí han gozado de mayor difusión¹. De unas y otras hemos realizado una selección que, procedentes de parroquias de Candeleda,

¹ Mi agradecimiento al Ilmo. Sr. D. Abilio Blázquez de Francisco, vicario general de la diócesis de Ávila, por su generosidad a la hora de facilitarnos los permisos para poder acceder a las iglesias y sus ajuares; a los párrocos de Arenas de San Pedro, Candeleda, Villarejo del Valle y El Barco de Ávila por abrirnos las puertas de las iglesias y por su amabilidad; y a David Domínguez y Sol Cañibano por su inestimable ayuda en el trabajo de campo.

El Barco de Ávila, Villarejo del Valle y Arenas de San Pedro, nos sirven para mostrar una breve evolución de la platería renacentista abulense, y poner de manifiesto sus cambios a lo largo del tiempo.

ARENAS DE SAN PEDRO

Pocas piezas de interés atesora en la actualidad la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Arenas de San Pedro, pues sufrió duramente durante la francesada efectos devastadores para su patrimonio². Básicamente sólo podemos reseñar una serie de cálices lisos de los siglos XVIII y XIX, uno de ellos toledano. Sin embargo, la platería renacentista abulense tuvo que estar muy bien representada en esta iglesia, pues sabemos que Diego de Alviz hizo una cruz de plata que pesó doce marcos y Pedro Hernández un cáliz de tres marcos y medio³. Pese a este desalentador panorama, la parroquia pudo salvaguardar una obra valiosísima, su magnífica custodia de templete que ya ha sido dada a conocer por algunos estudiosos⁴. Manuel Gómez Moreno⁵ en su catalogación artística de la provincia de Ávila es lo único de platería que destaca de la iglesia, además de dos bronce: un portapaz del siglo XV y una bandeja del XVI. La custodia la relaciona con la del vecino pueblo de Candeleda (que analizaremos más adelante), si bien aclara que ésta es posterior.

El ostensorio arenense⁶ (lám. 1) pertenece a la tipología de templete y aunque es una pieza de astil no está pensada para ser portata por una persona, por su peso y difícil manipulación. Parte de un pie romboidal de lados cóncavos, elevado por cuatro tenantes monstruosos con rostros humanos. En alzado se escalona en dos molduras romboidales de esquinas achaflanadas que dan paso al astil, en el que descolla un prominente nudo ajarronado entre escocias y cuellos que se orna con tornapuntas de animales fantásticos. El expositor es torreado con dos cuerpos decrecientes, am-

2 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, «El expolio de la platería en las iglesias de Ávila en los años 1808-1812». *Cuadernos Abulenses* 10 (1988), pp. 19-21.

3 F. VÁZQUEZ GARCÍA, «Aportación documental para el estudio de las obras de cantería, carpintería, orfebrería, bordados y escritura en Ávila durante la segunda mitad del siglo XVI». *Cuadernos Abulenses* 7 (1987), p. 33.

4 Destacamos J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, «Custodia». *Catálogo de la Exposición Testigos. Las Edades del Hombre*. Ávila, 2004, pp. 340-341; y L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *Cruces procesionales abulenses del Renacimiento al Manierismo*. Ávila, 2006, p. 156-160.

5 M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*. Madrid, 1983, vol. I, pp. 372-373.

6 Autor: Alejo Martínez

Procedencia: Ávila.

Marcas: A/LE..., dibujo de una caldera, marca de localidad de Ávila.

Hacia 1541.

Plata en su color.

Dimensiones: alto 77 cm.; pie 20 x 20 cm.; altura del expositor 46 cm.

Excelente estado de conservación.



LÁMINA 1. ALEJO MARTÍNEZ. *Custodia* (ca. 1541). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Arenas de San Pedro (Ávila).

bos con una curiosa planta de hexágono irregular que propicia dos lados mayores y cuatro menores, sin duda para facilitar la contemplación del Santísimo desde los primeros del cuerpo inferior. El superior concentra la iconografía en relieves dentro de hornacinas aveneradas, colocándose en los lados mayores las escenas de la Anunciación y de la Adoración, y en los menores los Evangelistas con sus símbolos. En ambos cuerpos cada cara está flanqueada por gruesos pilares inspirados en el orden corintio y por columnas abalaustradas adelantadas al fondo. El expositor descansa en el astil sobre dos molduras convexas, uniendo con seis sierpes de fundición la base del templete con la moldura que reposa sobre el astil. De cada sierpe cuelga

una campanilla. Cubre el templete a modo de cúpula una moldura convexa sobre la que se erige una imagen de bulto redondo de Cristo Resucitado en actitud de bendecir, elevado en una peana escalonada con tornapuntas.

La decoración es abundante y rica, como manifiestan los numerosos detalles de fundición (cresterías, pináculos, tornapuntas, puttis, soldados romanos con lanzas y escudos, testuces de carnero...) que complican los perfiles de su traza, algo común en las obras de la primera mitad del siglo XVI, pero que se pierde en la segunda mitad a medida que se impone un severo clasicismo. Los motivos repujados y cincelados se concentran especialmente en las superficies convexas, dejando libres de ornato las cóncavas. El repertorio es el típico empleado durante el Pleno Renacimiento: festones y colgaduras, máscaras antropomorfas, animales fantásticos, panoplias, veneras, etc. La técnica del grabado tiene escasa presencia, relegándose al nudo.

El marcaje se conserva completo, como es frecuente en la platería abulense renacentista, y una inscripción nos termina de aportar datos sobre el origen de la custodia. En los cuatro lados del frente del pie y en su moldura inferior se puede leer la siguiente leyenda: *ESTA CVSTODIA DI/O CATALINA VAZQ[UE]Z/ MUGER DE BARTO/LOME DE ARIAS*.

Blázquez Chamorro cita como parte de esta inscripción y finalizándola una fecha, 154... [sic], que nosotros no hemos visto y que tampoco recogen otros autores como Gómez-Moreno, Martín Sánchez o Gutiérrez Hernández⁸. No obstante, la datación en la década de 1540 nos parece atinada y de este parecer ya fue Gómez Moreno⁹; de hecho, la donante Catalina Vázquez, ya enferma, afirma el 20 de septiembre de 1541 haber instituido una capellanía en su testamento ante el escribano público Juan Rodríguez¹⁰.

El marcaje se exhibe en el pie y, como es de rigor, el marcador ha estampado su divisa bajo la de localidad. Ésta pertenece a la de la ciudad de Ávila, mientras que la primera, el dibujo de una caldera, es la de Vicente Calderón, que ejerció el cargo entre el 8 de junio de 1541 y el 31 de diciembre de 1558¹¹, años entre los que se puede fechar la custodia. La marca de autor, A/LE..., es la que identifica al platero Alejo Martínez, A/LEXO¹², muerto en 1558 y en activo al menos desde 1536¹³. Es autor del cáliz de San Vicente de Ávila y de la cruz parroquial de Santo

7 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, «Custodia» ob. cit. Además, este autor transcribe erróneamente Casto Tomé de Arias en lugar de Bartolomé de Arias.

8 M. GÓMEZ-MORENO, ob. cit.; L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 169.

9 M. GÓMEZ-MORENO, ob. cit., p. 374.

10 Archivo Diocesano de Ávila, *Caja 45/4/2B, doc 12*, f. 17-17v.

11 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 79.

12 Blázquez Chamorro atribuye inexactamente el punzón ALEX a Alejo Martínez (J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, «Custodia» ob. cit., p. 340).

13 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 151-152. Sobre la biografía de Alejo Martínez ver en este mismo trabajo de la página 151 a la 186.

Domingo. Estilísticamente se formaría dentro de los cánones góticos, adoptando el estilo renacentista seguramente a través del vigor que tuvo en Ávila la escultura de Vasco de la Zarza y sus seguidores, y después la de los seguidores de la obra de Alonso Berruguete. Martín Sánchez y Gutiérrez Hernández¹⁴ alaban el virtuosismo de Alejo Martínez y señalan con certeza la puridad renacentista del conjunto, no limitándose a un «Renacimiento ornamental» como harán muchos maestros formados en el Gótico. La importancia de esta obra es que por primera vez en la orfebrería abulense balaustradas, pilastras corintias y el programa decorativo renacentista se manifiestan en todo su esplendor¹⁵. El origen de la traza del conjunto pie-astil sin duda procede de los diseños de motivos *a candelieri*, como los de Nicoletto Rosex de Módena, difundidos a través de la imprenta y de gran calado en la arquitectura monumental y la retabística en los años del Plateresco.

La inspiración de los relieves narrativos de la Anunciación y la Adoración la podemos reconocer en las mismas iglesias y calles de Ávila. Se relaciona con la escultura de Pedro de Salamanca¹⁶, maestro imbuido en la tendencia berruguetesca iniciada en Ávila a mediados de la década de los treinta, superando así el postdonatellismo de Vasco de la Zarza imperante en la ciudad durante el primer cuarto¹⁷. La Anunciación de la custodia muestra el instante en que el arcángel San Gabriel sorprende a la Virgen María. La escena tiene lugar en un interior, entrando el santo por la derecha, por el lado contrario del habitual. Erguido, con la pierna derecha ligeramente flexionada y con gesto grave señala con su brazo derecho hacia el cielo, mientras que porta en el izquierdo un cetro. María está de espaldas y gira su cuerpo ante la presencia del arcángel. Lleva su mano izquierda al pecho y apoya la derecha sobre el atril. Un dosel y un cortinaje son la única referencia al interior doméstico. Un agigantado búcaro de azucenas, símbolo de la pureza de María, separa a los dos personajes. La postura helicoidal de María y la actitud decidida del ángel son muy manieristas, una interpretación del acontecimiento que va a ser muy frecuente en Pedro de Salamanca y en la escuela abulense a partir del retablo de Torrecilla de la Orden (Valladolid), acabado antes de 1543¹⁸. Esta escena con idéntica composición se puede ver en un relieve coetáneo a la custodia, obra del citado imaginero y posterior a 1546, en el hospital de la Anunciación de la ciudad de Ávila¹⁹ y en otras de sus obras como los retablos para las iglesias de Riocabado (Ávila) y Lanzahíta (Ávila). En el retablo de Torrecilla de la Orden (Valladolid) no sólo el relieve de la Anunciación es idéntico al de la custodia, sino también el de la Adoración. En este caso, el Niño está depositado en el suelo flanqueado por la Virgen y un envejecido

14 Ibídem, p. 156.

15 Ibídem, p. 157.

16 Sobre este escultor, ver J.M. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Ávila, 1981, pp. 249-309.

17 Ibídem, pp. 31-39.

18 Ibídem, pp. 276-277.

19 Ver Ibídem, pp. 302-303.

San José en actitudes devocionales. En segundo plano referencias al entorno, como el tejadillo del establo, el buey, la mula y un personaje entrando en escena por la izquierda que señala al Niño. Otro relieve que repite la misma composición es el del retablo del Barraco (Ávila), de Pedro de Salamanca e Isidro de Villoldo.

Los cuatro Evangelistas con sus símbolos irradian carácter berruguetesco. Son figuras nerviosas, con posturas forzadas, paños al viento, de rostros anhelantes, cabellos revueltos y barbas profusas de recuerdo miguelangelesco (San Lucas), que también pudieron ser resultado del influjo de Pedro de Salamanca, quizás el escultor más agitado y emocional de la escuela abulense en opinión de Parrado del Olmo²⁰. Esta figuración contrasta con la que Alejo Martínez utilizará en la cruz de la iglesia de Santiago de Ávila de 1556²¹, más reposada y menos atormentada.

La fuerza de la escultura renacentista catedralicia ejercería su presión en los plateros, facilitando la canalización de los nuevos motivos italianos. Tuvo que ser el caso del púlpito de forja de Vasco de la Zarza, ejecutado a lo largo de la década de 1520 y en el que tendrá un papel destacado en la elaboración del diseño el orive local Diego de Ayala²². De planta ochavada, dividido en dos cuerpos, con hornacinas para santos y base en pirámide truncada, bien podía servir de inspiración para macollas de cruces o cabezas de cetos. Las palomillas que engalanan la base habrían espoleado la imaginación de Alejo Martínez. Éstas tienen forma de sierpe con cuerpo de ave y rostro antropomorfo con perilla y gesto dramático, y están muy presentes en la obra de Alejo Martínez; en su custodia como tornapuntas y figurillas que calzan la peana, o en la decoración relevada en la chapa y siempre dotadas de dinamismo. En las cruces reserva el espacio del inicio de los brazos abalaustrados para estos monstruos y sus variantes, como se constata en sus cruces de San Vicente del Palacio (Valladolid)²³ y Santiago de Ávila²⁴.

Las cabezas de carnero asomantes en los chaflanes de la moldura superior del pie también pudieron tener como referencia a Vasco de la Zarza y la seo abulense, pues de muy similar manera el escultor las aplica en el fuste de una pila bautismal²⁵. Otro interesante motivo es el de los fustes de las pilastras del cuerpo principal del templete, pues en vez de recurrir a la propicia organización *a candelieri*, se prefiere una serie de objetos enlazados como máscaras, cráneos y tarjetas. El marco y esta concatenación de elementos se tallan en distintos lugares de la ciudad de Ávila, aunque predominando los motivos militares, como en la portada de la casa de Juan Contreras, en una ventana de la de los Verdugo o en el sepulcro de Bernaldino Ba-

20 Ibídem, p. 263.

21 Ver L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNANDEZ, ob. cit, pp. 171-186.

22 M.J. RUIZ-AYÚCAR y ZURDO, *La primera generación de escultores del S. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*. Ávila, 2009, vol. I, pp. 291-295.

23 Ver J.C. BRASAS EGIDO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo X. Antiguo Partido Judicial de Olmedo*. Valladolid, 1977, pp. 333-334.

24 Ver L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNANDEZ, ob. cit, p. 185.

25 M.J. RUIZ-AYÚCAR y ZURDO, ob. cit., p. 176.



LÁMINA 2. ANÓNIMO. Cáliz (1500-1522). Parroquia de San Bartolomé, Villarejo del Valle (Ávila).

rientos en la catedral. Las pilastras de la custodia de Candeleda, que más adelante trataremos, se organizan de la misma manera.

VILLAREJO DEL VALLE

En la parroquia de Villarejo del Valle podemos destacar un rico cáliz que ya ha sido objeto de atención en alguna exposición²⁶. Al margen de esta obra, poco

²⁶ M.C. TRAPOTE SINOVAS, «Cáliz». *Catálogo de la Exposición Testigos. Las Edades del Hombre*. Ávila, 2004, pp. 326-327.

de interés hay que reseñar. Blázquez Chamorro²⁷ señaló una custodia de Juan Ruiz de Heredia hoy ya desaparecida; la que existe es mucho más tardía, ecléctica y de 1858.

El cáliz²⁸ (lám. 2) estructuralmente pertenece a un modelo muy sencillo y muy difundido en Castilla, aunque particularmente enriquecido con lo decorativo. Emerge de un pie estrellado apoyado sobre una pestaña. Su perfil se compone de doce lóbulos, seis mayores y seis menores, que en la superficie del pie dibujan otros tantos marcos decorativos. Los primeros tienen forma conopial, en tanto que los segundos son simples formas angulares. El frente del pie mantiene las celdillas de recuerdo gótico. El astil es el habitual vástago de sección hexagonal liso y con las aristas erizadas con minúsculos elementos a modo de crochet. Se separa del pie por una moldura también hexagonal, aunque de lados cóncavos y con celdillas en su frente. El nudo se sitúa un poco por encima de la mitad del astil. Consiste en una esfera achatada que se guarnece en su mitad por seis láminas de celdillas que componen un hexágono. Cada lámina se articula con la siguiente por columnillas molduradas, en tanto que una crestería de motivos arriñonados recorre la parte superior e inferior de cada lámina. La copa posee una trabajada subcopa compuesta por roleos vegetales. Una inscripción en capitales góticas rodea la copa cerca de la boca: + *ESTE DIO FRANCISCO BLASQUES Q[UE] DIOS/AYA*.

La decoración trabajada sobre la chapa se concentra en el pie y en el nudo. En éste con filas de hojas, mientras que en el pie once de los doce marcos se cubren con motivos vegetales sometidos a esquemas simétricos. El marco restante se reserva para la iconografía pasional, distribuyendo las Armas Christi: cruz, flagelos, escalera, lanza, pica, tres clavos y dados.

El marcaje se halla completo y agrupado en la pestaña del pie. De la impronta del marcador, O/..., sólo ha quedado registrada su parte superior, pero es perfectamente reconocible como la atribuida a Alonso Hidalgo «el viejo»: O/A dentro de un cuadrado dispuesto en forma de rombo. Hidalgo sería marcador entre 1500 y quizás 1522 (año en que Francisco de Oropesa accede al cargo), que compaginaba con el ejercicio de la contrastía²⁹. Ni que decir tiene que el cáliz se ajusta a los gustos estéticos de esta época de indecisión en que las novedades renacentistas se hacían sitio en el dominio de un tardogótico exultante. Como es frecuente en

27 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, «Diócesis de Ávila». *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, p. 125.

28 Autor: Anónimo.

Procedencia: Ávila.

Marcas: RS/..., O/..., marca de localidad de Ávila.

1500-1522.

Plata dorada.

Dimensiones: alto 22 cm.; diámetro del pie 18 cm.; diámetro de copa 10 cm.

Buen estado de conservación.

29 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 64, 79, 80 y 81.

Alonso Hidalgo la marca de Ávila se registra inmediatamente encima de la suya. Perfectamente legible, corresponde a la típica torre de dos pisos almenados que se utilizó en la platería abulense durante el primer tercio del siglo XVI. Más dudas ofrece la marca del autor, RS/..., al que no hemos podido identificar. Creemos que tiene que ver con la del autor de la cruz de Gallegos de Solmirón, pues en ella existe otra similar e igualmente de difícil lectura. En esta cruz aunque el punzón se repite, nunca se aprecia completo sino fragmentos distintos del mismo. En uno se lee RS/... ¿D?, mientras que en el segundo sólo lo que parece una D final. De este modo ambas piezas serían del mismo platero, pudiéndose ver la evolución de un maestro formado en el gótico, estilo de la cruz, y su percepción posterior de las novedades renacentistas. La cruz fue estudiada por el profesor Pérez Hernández³⁰, fechándola en el primer cuarto del siglo XVI.

Nos es difícil precisar qué platero se esconde tras estas siglas. Tal vez pudiera pertenecer a algún platero apellidado Rodríguez³¹, pues algunos hay con este apellido en Ávila y en Piedrahíta (Ávila)³², pero con labor documentada a partir del segundo tercio del siglo como muy pronto. Los más conocidos son los hermanos Bartolomé y Pedro Rodríguez Villafuerte, si bien su obra es de fecha más tardía, amén de que sus punzones nada tienen que ver con el del cáliz.

La traza del conjunto de la pieza, a falta de un conocimiento más profundo de la platería abulense, nos conduce a la burgalesa; en concreto al cáliz de Francisco de Pancorbo para la iglesia de San Esteban de Burgos, fechado entre 1517 y 1519³³, consistiendo el abulense una simplificación de éste, al incluir las láminas con cestería abrazando el nudo. Del impacto del burgalés podemos citar el cáliz-custodia marcado en la cercana Castrojeriz (Burgos) para Villahizán de Treviño (Burgos)³⁴.

CANDELEDA

En esta villa vecina a Arenas de San Pedro contamos con varias piezas renacentistas, la mayoría catalogadas por Gómez-Moreno. Esta terna la forman un píxide, un cáliz, una cruz de altar y una custodia que si bien no llega a la magnificencia de la arenense, se trata de un ejemplar muy sobresaliente.

30 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca. 1990, pp. 67-68.

31 Sirva como ejemplo la marca R°S que en Zamora delata al platero renacentista Antonio Rodríguez (J. NAVARRO TALEGÓN, *Plateros zamoranos de los siglos XVI y XVII*. Zamora, 1985, sin paginar).

32 El platero piedrahitense Melchor Rodríguez realiza diversos encargos para la parroquia de su vecindad en la mayordomía de 1552-1553 (R. MORENO BLANCO, «Artistas relacionados con la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahíta». *Ávila en el tiempo. Homenaje al profesor Ángel Barrios*. Ávila, 2007, vol. II, p. 261).

33 A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*. Burgos, 1998, vol. I, p. 268.

34 *Ibídem*, pp. 375-376.



LÁMINA 3. ANÓNIMO. Cáliz (1500-1522). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Candeleda (Ávila).

El cáliz³⁵ (lám. 3) es la pieza más antigua y estructuralmente responde a un modelo económico de gran vigencia en Castilla desde el Gótico hasta mediados del siglo XVI. Viene a ser una versión más modesta y más antigua del cáliz de Villarejo del Valle. Su diseño consta de pie circular apoyado en una pestaña, astil de sección poligonal con nudo esferoide y copa cónica con roseta. La superficie del pie es

35 Autor: Anónimo
Procedencia: Ávila.
Marcas: ¿B?.../...D..., O/..., marca de localidad de Ávila.
1500-1522.
Plata en su color.
Dimensiones: alto 22 cm.; diámetro del pie 16,6 cm.; diámetro de la copa 10 cm.
Buen estado de conservación.

acucharada, con seis gallones que distribuyen la iconografía y la decoración. Sólo dos contienen iconografía, uno seguido del otro, el primero con los instrumentos de la Pasión (cruz con las huellas de los clavos, escalera, columna, flagelos, dados...) y el segundo con una torre cuadrada donjonada entre dos ramas vegetales que haría referencia al blasón del donante. Los otros cuatro gallones encierran motivos fitomorfos densos y de numerosos ramajes espinosos que remiten a lo gótico, si bien por influjo renacentista predominan las composiciones simétricas. La única que no es tal, es un roleo vegetal que concluye en un florón con perigonio bulboso, frecuente en la platería abulense de este momento (cruz de Gallegos de Solmirón, píxide de Andrés Hernández «portugués» en colección particular³⁶). Los espacios que se forman entre los gallones y el perímetro del pie se colman de vegetación adaptada simétricamente a la superficie triangular. Como es habitual, iconografía y vegetación se trabajan en liso para hacerla sobresalir de un fondo picado. El astil hexagonal no se decora y el nudo se coloca un poco por encima de su mitad. Éste se divide en dos cascos recorridos por seis gallones como los del pie, cincelándose en el resto del nudo más vegetación y fondos picados. La copa cónica es muy gótica, con roseta sencilla que se compone de seis pétalos planos.

Nos encontramos con las tres marcas de rigor en el pie, entre dos gallones y enfiladas, aunque ilegibles en parte. La del marcador, O/..., es la impronta de Alonso Hidalgo «el viejo», O/A, de la que ya hemos hablado, por lo tanto también se puede fechar entre 1500 y 1522, aunque seguramente es anterior que el cáliz de Villarejo del Valle por su mayor goticismo. Encima de la impronta de Hidalgo va la torre de la ciudad de Ávila.

De nuevo tenemos problemas para identificar la marca del artífice, ¿B?.../... D..., bastante frustra. No obstante, estamos bastante convencidos de que se trata del mismo desconocido platero de la cruz de Gallegos de Solmirón y del cáliz de Villarejo del Valle. El cáliz de Candeleda, gótico en lo esencial, supondría un eslabón intermedio entre las otras dos piezas en su evolución desde el tardogótico hacia las novedades renacentistas. Gómez Moreno³⁷ quiere ver en ella la marca de Andrés Hernández «Portugués», algo con lo que no estamos de acuerdo en base a las marcas que de éste conocemos.

El píxide³⁸ es una cajita hostiaria que presenta la estructura propia de este tipo de piezas: cuerpo cilíndrico, cuya altura es menor que el diámetro de la base, y

36 Ver L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 65. También J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, p. 190.

37 M. GÓMEZ-MORENO, ob. cit., p. 350.

38 Autor: ¿Andrés Hernández «Portugués»?

Procedencia: Ávila.

Marcas: AN/DRES..., CO/...RAN, marca de localidad de Ávila.

1522-1538.

Plata en su color y dorada en el interior de la caja y de la tapadera.

Dimensiones: alto 10,5 cm.; diámetro de la base 12,3 cm.

Buen estado de conservación.

tapadera escalonada con peana para una cruz hoy perdida. El cuerpo de la caja se decora con un friso continuo en el que se ha cincelado un motivo vegetal de estirpe renacentista. Más góticas son las molduras que bordean la caja, formadas por sogueados, celdillas, etc. La tapadera se configura con tres molduras abombadas y circulares. Las más exteriores adquieren forma de láurea, en tanto que la central, con otros ramos vegetales, se proyecta verticalmente para situar una peana discoidal para la cruz.

Conserva el marcaje completo en el fondo de la caja. Son sólo dos improntas, pues la del marcador y la de localidad están fundidas en una, como es habitual entre los marcadores abulenses: Ávila/CO/...RAN, siendo la de localidad la típica torre y, aunque se percibe muy frustra, similar a la que empleó Antonio Hidalgo «el Viejo». La del marcador corresponde a Francisco de Oropesa (CO/Fran), quien desde 1522 hasta probablemente 1538 ejerció como tal, momento en que le reemplaza su hijo García Sánchez de Oropesa³⁹. Respecto a la del platero, AN/DRES, pudiera ser una variante posterior de la asignada por el profesor Cruz Valdovinos⁴⁰ a Andrés Hernández «Portugués» (AdRS con signo omega de abreviatura encima, y leída en un píxide de una colección privada madrileña), puesto que no conocemos ningún otro orive abulense nominado o apellidado Andrés. Andrés Hernández «Portugués» trabajó en Ávila al menos entre 1511 y 1548⁴¹, si bien Gómez Moreno prolongó su actividad unos años más al asegurar que fue platero de la catedral abulense entre 1527 y 1554⁴².

Si ambas piezas son del mismo Andrés, apenas hay puntos estilísticos en común. En la primera, la decoración es marcadamente gótica, muy cercana a la trabajada en la cruz procesional de Gallegos de Solmirón, articulándose dentro de esquemas radiales; mientras que en la de Candeleda la decoración ya es renacentista y se somete a una organización de la superficie en círculos concéntricos. Cruz Valdovinos⁴³ quiere ver en el píxide madrileño caracteres en la técnica y en la decoración de origen portugués, distinto a lo que se hacía en la Ávila del momento, más próximo a lo burgalés. El hostiario madrileño está marcado por Alonso Hidalgo «el viejo», lo que permite asegurar que se hizo antes de 1522, antes que el candedano, difiriendo la tendencia a la verticalidad y el trazo nervioso y denso del primero con la marcada horizontalidad del segundo, subrayada por la orientación de la decoración (láureas, cadena vegetal cincelada en la caja). Donde sí hay similitudes es en los ador-

39 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 64, 66 y 79.

40 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 190.

41 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 64.

42 M. GÓMEZ-MORENO, ob. cit., p. 152. Gómez Moreno encuentra su marca en una naveta de la parroquia de San Pedro de Ávila, en la manzana de una cruz parroquial en San Andrés de Ávila (sumada a la de Francisco de Oropesa como marcador), y en las cruces procesionales de Navalacruz (Ávila) y Hoyocaserio (Ávila). Esta última lamentablemente vendida hacia 1960 junto con un retablo del siglo XVI (Ibidem, p. 423, notas 2 y 3).

43 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 190.

nos seriados de celdillas, almenados y sogueados, pero tuvieron que ser elementos muy comunes de la platería abulense, pues su paisano y colega Diego González de Viniegra los emplea en un píxide para Higuera de las Dueñas (Ávila)⁴⁴. Coetáneo al de Candeleda, repite la corona de laurel en una moldura de la tapadera. Parecido al de Viniegra es el de la catedral de Ávila que Blázquez Chamorro atribuyó a Lucas Hernández y fechó hacia 1580⁴⁵.

Otra pieza a destacar, si bien exenta de marcas, es una pequeña cruz de altar⁴⁶ que recuerda a la de Piedrahíta, asimismo de anónima factura. Lo más gótico es el pie, que mantiene un diseño tetralobulado, perfilando cada uno de éstos un arco conopial con la punta seccionada. De su centro emerge una gran moldura circular abombada que sirve de sostén al astil, el cual, breve, está casi ocupado es su totalidad por un nudo semioval entre dos cuellos. El crucifijo es una cruz griega de brazos abalaustrados de bulto redondo, como es frecuente en la época, que parten de un cuadrón circular. En el anverso se nos muestra la imagen de un Cristo expirado de tres clavos. Tiene la cabeza vencida sobre el hombro derecho, las rodillas separadas y un paño de pureza compuesto por pliegues horizontales paralelos cuyo nudo se ciñe al costado izquierdo. De anatomía armónica, llama la atención la carencia de la corona de espinas.

En dos lóbulos enfrentados del pie tiene cabida la heráldica del donante. Ambos escudos coinciden en el diseño de perfiles sinuosos, que rompe con la sencillez de los escudos góticos. Cada uno se timbra por un yelmo y se flanquea por caracolas de las que emergen reptiles alados. Uno podría corresponder con el apellido Anaya, disponiéndose sobre el campo cuatro bandas y en su bordura diez cruces griegas. El segundo contiene similares armas que el cáliz de la parroquia: torre donjonada entre dos árboles sobre el campo, con bordura de ocho medias lunas. La decoración es plenamente renacentista, concentrándose fundamentalmente en el pie, donde se aplican el cincelado y el repujado. Los otros dos lóbulos del pie están ocupados respectivamente por una máscara antropomorfa (referente funerario) y una aljaba rodeada de cintas y motivos vegetales. La moldura bajo el astil lleva en su parte inferior una corona de laurel y en la superior una corola de gallones acucharados. El

44 R. LÓPEZ TORRIJOS, «Aportación al estudio de la orfebrería abulense». *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Zaragoza, 1984, pp. 217-218.

45 J. BLÁQUEZ CHAMORO, *La platería de la Catedral de Ávila*. Ávila, 2003, p. 56. Sin embargo, creemos que una datación más correcta para esta cajita portaformas ha de ser en el segundo cuarto del siglo XVI, con lo que habría que desechar la atribución a Lucas Hernández.

46 Autor: Anónimo

Procedencia: Desconocida.

Marcas: Sin marcas

Mediados del siglo XVI.

Plata en su color.

Dimensiones: alto 34 cm.; pie 14,7 x 12,3 cm.

Buen estado de conservación.



LÁMINA 4. DOMINGO MARTÍNEZ. *Custodia* (1558-1574). *Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Candeleda (Ávila)*.

astil está desnudo de decoración; tan sólo el nudo se interviene grabándose frisos de rayos rectos y llameantes alternados y de costillas. En el crucifijo se graba a ambos lados del cuadrón un gran florón de ocho pétalos. Los elementos de fundición se agrupan en esta parte de la pieza. Contamos con acantos en el arranque de cada brazo y remates torneados o piramidales. Curiosamente el brazo superior es el más alto de todos, quizás por estar desordenado el ensamblaje de la pieza tras alguna reparación⁴⁷.

⁴⁷ En las fotografías del catálogo de Gómez Moreno, el brazo superior de la cruz carece del comentado remate (Ver M. GÓMEZ-MORENO, ob. cit., vol. 3, lámina 886).

Respecto a su datación, ésta la podemos fijar a mediados del siglo XVI.

Concluimos el repaso a la platería de la parroquia de Candeleda con su custodia⁴⁸ (lám. 4). Como la de Arenas de San Pedro es un ejemplo notable de las de tipo templete, aunque ya dentro de la fase manierista del estilo. El pie, apoyado sobre pestaña, tiene forma tetralobulada con lóbulos no tangentes entre sí, sino separados por segmentos de círculo. Cada lóbulo dibuja un conopio con la punta tajada, siendo dos más anchos y cortos que los otros dos. En el centro, una moldura prominente sirve de asiento al astil, que se inicia con un gollete apaisado guarnecido con tornapuntas en forma de ce. Un nudo ajarronado sobresale en su mitad entre discos y escocias. Pequeños elementos de fundición como tornapuntas vegetalizados y pináculos torneados animan el perfil del astil. Una plataforma de ángulos redondeados es la base del templete de planta rectangular. Éste es un cubo abierto en sus cuatro frentes por vanos con los ángulos superiores redondeados, al igual que en la custodia de Higuera de las Dueñas de Luis Núñez el Viejo⁴⁹. En la base de los lados menores sobresale un balconcillo semicircular con crestería de pomas y veneras. Las esquinas se guarnecen con pilastras toscanas de fuste decorado y colocadas en chaflán, junto a las cuales se adelantan unas columnillas abalaustradas. Zócalos, netos y entablamentos son lisos, aunque se han añadido algunos querubines de fundición. Alrededor del expositor se despliegan los motivos de fundición seriados, destacando los soldados romanos equipados con la *lorica musculata*, lanzas y escudos, *putti* con distintos instrumentos musicales (laúd, violín, tambor, flauta de Pan...), pináculos ajarronados a plomo sobre las columnas y bajo sus netos, o las cresterías de veneras. Por encima del expositor un pedestal escalonado sirve de base a la cruz. Se compone de cilindro y escocia, animándose con pináculos y tornapuntas en forma de dragón. La cruz se levanta sobre una superficie abombada en la que el cincelado ha imitado un terreno pedregoso. Es latina, abalaustrada y está presidida por un Cristo de tres clavos con la cabeza apoyada sobre el hombro derecho, y con paño de pureza ondeante al viento.

El resto de la iconografía se localiza en los relieves de los cuatro lóbulos del pie. Los mayores acogen la Asunción de la Virgen y el martirio de San Sebastián, en tanto que los menores, unos ángeles en posiciones forzadas y casi recostados portan medallones con la cruz. La técnica empleada es el repujado y en mayor medida el cincelado. La Asunción es una composición en rigurosa simetría, con la Virgen pisando la media luna y custodiada por seis ángeles en un entorno nebuloso.

48 Autor: Domingo Martínez

Procedencia: Ávila.

Marcas: D-O/...RTINE3, ALVI3, marca de localidad de Ávila.

Hacia 1558-1574.

Plata dorada.

Dimensiones: alto 56 cm.; pie 23 x 19 cm.; altura del expositor 34 cm.

Excelente estado de conservación.

49 Ver R. LÓPEZ TORRIJOS, ob. cit., pp. 213-217.

El martirio de San Sebastián, atado al tronco de un árbol muerto, ofrece un claro paralelismo con la victoria de Cristo en la cruz, al sobrevivir al mismo. El santo ocupa el centro de la composición que se cierra en los extremos con sendos árboles. Su anatomía es correcta y cuidada, con un contraposto que remite a modelos italianos. Aún no ha recibido el impacto de ninguna flecha, pues en un segundo plano un soldado está cargando una ballesta, al igual que en pinturas del mismo asunto de Pollaiuolo o Hans Holbein el Viejo. Son obras de calidad y con un marcado carácter pictórico, especialmente en los relieves mayores, en los que el artista ha trabajado concienzudamente con el cincel. En el de San Sebastián, en un espacio tan exiguo es capaz de recrearse en lo anecdótico, a diferencia de los relieves de su hermano para la custodia de Arenas de San Pedro, quien centra su atención en las figuras protagonistas.

Los relieves ornamentales se reparten por toda la pieza y sobre las principales molduras. Se emplea el repertorio manierista, que entra en la platería abulense en la década de 1560. Poco a poco los motivos abstractos e inorgánicos se van adueñando de las superficies desplazando lo figurativo, geometrizándose cada vez más y realzando el aspecto metálico de los elementos que concurren. En esta custodia la «colonización» comienza con retales de rollwerk enmarcando las figuras de querubines, calaveras aladas y racimos de frutos, o creando cartelas para los mismos. Otros, como los festones de telas y cintas, son típicos de mediada la centuria y van a desaparecer en décadas posteriores. Como es habitual, toda esta decoración se trabaja en liso, sobresaliendo de los fondos texturizados por contraste o por relieve (bandas enrolladas y alabeadas de los cueros recortados). Un delicado grabado recorre algunas partes del astil y de la base del templete, repitiendo las piñas frutales, cartelas y cintas.

Muestra las tres marcas de rigor repetidas al menos un par de veces, en el pie y en la base del expositor. La marca del contraste es la de Diego de Alviz «el viejo», ALVI3, en activo entre 1558 y 1574, momento de su óbito⁵⁰. También desempeñó la contrastía de la ciudad entre 1549 y 1551 y desde 1555 a 1574⁵¹. Como platero, de su mano salieron la pareja de cetros de la catedral de Ávila, fechados en 1564, y seguramente la custodia de San Bartolomé de Corneja (Ávila) y la cruz parroquial de San Juan de Béjar (Salamanca).

La marca de localidad de Ávila utilizada por Diego de Alviz parece la misma de su antecesor Vicente Calderón. Pese a la similitud con una torre almenada, probablemente ya está representando dos columnas bajo una corona y unidas en su mitad por una filacteria; así la describe Juan de Alviz en un documento de 1590 dado a conocer por Martín Sánchez y Gutiérrez Hernández⁵². Estos autores sospechan que el cambio de torre a columnas se pudo dar bajo el reinado de Carlos I⁵³.

50 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 67-68.

51 *Ibídem*, pp. 81-82.

52 *Ibídem*, pp. 83-84.

53 *Ibídem*, p. 83.

La marca de autor es perfectamente legible: D·O/...RTINE3 (D·O/MARTINEZ)⁵⁴, con los dos registros separados entre sí más de lo habitual. Domingo Martínez fue hermano de Alejo Martínez y seguramente de menor edad. Se le documenta trabajando en Ávila entre 1544 y 1574, fecha en la que se trasladaría a Sevilla, habiéndose formado con antelación en el taller de Alejo. A su muerte, Domingo lo dirigirá y se comprometerá a terminar las obras que tenía comenzadas Alejo. Morirá hacia 1579, pues el 6 de diciembre de ese año, su viuda Catalina Rodríguez y el platero de Medina del Campo Diego de Oviedo, se obligan con el mayordomo de la parroquia de Bernuy-Zapardiel (Ávila) a ejecutar una custodia⁵⁵. Suponemos que Oviedo concluiría el trabajo comenzado por Martínez, y quizás por esta misma razón se explique la presencia en la parroquial del Barco de Ávila de un cáliz manierista con el punzón de localidad de Medina del Campo y la marca V/BIE/DO.

La custodia de Domingo Martínez⁵⁶ se halla a medio camino de la riqueza decorativa de la de Arenas de San Pedro y del clasicismo depurado de las de San Bartolomé de Corneja, Aldeanueva de las Monjas (Ávila), Marugán (Segovia) o Zarzuela del Monte (Segovia)⁵⁷. Algunas similitudes encontramos entre las piezas de ambos hermanos; por ejemplo en el nudo ajarronado, la peana escalonada para el crucifijo de remate o la decoración del templete: pilastras con motivos enlazados, columnas abalaustradas, figurillas de *putti* y soldados con escudos. De hecho, las columnas del expositor de Candeleda y del cuerpo superior del arenense posiblemente procedan de una matriz común, al igual que algunos remates ajarronados. Sin embargo, las cresterías con veneras tienen un tratamiento distinto, pues en la custodia arenense formas sinuosas enlazan de forma continua las cresterías, sinuosidad de la que carecen las de Candeleda, más melladas.

El ostensorio de Luis Núñez para Higuera de las Dueñas es muy similar, especialmente en el pie y en el templete, repitiéndose detalles tan singulares como el pie tetralobulado con conopios, las pilastras en chaflán del templete, las columnas abalaustradas o la cruz de brazos abalaustrados del remate con su basamento escalonado. Idéntico tipo de pie lo vemos de nuevo en la custodia de San Esteban del Valle (Ávila)⁵⁸, desapareciendo a finales de siglo con la implantación del manierismo geométrico y un clasicismo más puro, prefiriéndose ahora las peanas circulares.

54 Sobre este platero ver *Ibíd.*, pp. 155-156.

55 E. GARCÍA CHICO, «Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* 1963, p. 178.

56 Blázquez Chamorro en su momento señaló a Diego González de Viniegra como el responsable de la custodia (J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, «Platería sacra de Ávila en los siglos XVI y XVII». *Ars Sacra* 2004, p. 106).

57 E. ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983, pp. 336, 339 y 340.

58 M. GÓMEZ-MORENO, *ob. cit.*, p. 401.

De Domingo Martínez se conocen otras obras como el cáliz de Villaescusa (Zamora)⁵⁹, en el que se muestra apegado más al hacer de mediada la centuria, con los acantos de la subcopa o los festones que forman telas, querubines y frutos en el nudo, al estilo de los de Alejo en la base del ostensorio de Arenas de San Pedro. También suya es la cruz de Pozanco (Ávila)⁶⁰, optando ahora por un rico manierismo figurativo más acentuado que en la custodia de Candeleda. Otras piezas no han corrido la misma suerte, desapareciendo en su momento. Es el caso de la cruz de Narrillos del Álamo (Ávila)⁶¹, que en 1564 costó 3.434 maravedíes.

EL BARCO DE ÁVILA

De algunas notables obras barrocas de la parroquia de esta villa nos hemos ocupado recientemente⁶². Ahora vamos a detenernos en aquellas renacentistas con punzones abulenses. La consulta de algunos inventarios de bienes parroquiales datados desde el último cuarto del siglo XVI, nos ha permitido precisar algunos datos sobre plateros abulenses trabajando para esta iglesia; por ejemplo, aclarar que la espléndida naveta barroca⁶³, para la que propusimos un origen salmantino, se hizo entre 1691 y 1700⁶⁴. Así pues, sería una pieza temprana del pleno barroco como defendimos. Además, en este ínterin se encargaron unas andas contrastadas en Salamanca⁶⁵ y el arca para el monumento del Jueves Santo⁶⁶, de 1696, cuya fecha ya conocíamos por la inscripción que en ella se puede leer.

Respecto a la época renacentista, se nos desvelan los nombres de algunos plateros y sus cometidos. Tenemos constancia del juramento que hace Francisco Rodríguez, platero del Barco de Ávila, a causa del encargo que recibe para pesar la plata de la iglesia el 15 de abril de 1592⁶⁷. Quizás barcense fuera también el orive Gaspar

59 S. SAMANIEGO HIDALGO, *La platería religiosa en Fuentesauco y comarca*. Zamora, 1987, pp. 55-57.

60 M. GÓMEZ-MORENO, ob. cit., p. 450.

61 T. GISMERA VELASCO, *Narrillos del Álamo, una mirada atrás*. Narrillos del Álamo, 2011, p. 202.

62 Ver R. DOMÍNGUEZ BLANCA, «Orfebrería en el Museo Parroquial de Arte Sacro del Barco de Ávila», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 217-234.

63 Ibídem, pp. 232-234.

64 Pues de estos años son sendos inventarios de alhajas, y la naveta se cita en el segundo y no en el primero: «Una naveta de plata labrada a zíncl con su pie y una cuchara que todo pessa diez y siete onzas y se hizo de otra antigua que esta puesta en dicho ynventario en dicha buelta del folio 4º donde se anotara por consumida» (Archivo Diocesano de Ávila, *Inventarios de la parroquia del Barco de Ávila*, sig. 55, f. 14v).

65 Éstas fueron donadas por el regidor Lorenzo González y su mujer María de Málaga, difuntos en el momento en que se hizo el inventario. La pieza contenía 375 onzas de plata (Ibídem, f. 13).

66 R. DOMÍNGUEZ BLANCA, ob. cit., p. 231.

67 «(...) Francisco Rodríguez platero vecino desta dicha villa, puniendo su mano derecha en la mano de my el dicho notario, haçierndo su cruz, juró a Dios Nuestro Señor e a la dicha cruz, que (...)

López, quien en 1573 dona un cáliz⁶⁸ lamentablemente desaparecido. Más conocido es el abulense Lucas Hernández, que después de 1592⁶⁹ y por orden del visitador episcopal, el licenciado Mendoza, hace una nueva cruz que pesó seis marcos y seis ochavas a partir de una cruz de gajos que estaba quebrada. También después de la citada fecha, los plateros de la ciudad del Adaja Diego de Urueña y Juan de Alviz reciben un encargo parecido, al tener que hacer cada uno un incensario con la plata de otro anterior. Por fortuna, al menos podemos contar con el de Diego de Urueña⁷⁰. Anteriormente, entre 1583 y 1584, había realizado un incensario perdido para la parroquia de Piedrahíta⁷¹.

El incensario de Urueña⁷² consta de una cazoleta a la que se le ha añadido un pie tosco y sin decoración. El cuerpo de humo es de tipo templete con dos cuerpos decrecientes. Cada frente del inferior se compone de chapa recortada de plata con motivos formados por una elipse central rodeada de tiras de rollwerk. Enmarcan cada frente columnas de orden jónico. Sobre la media naranja calada del primer cuerpo crece el segundo, igualmente hexagonal, horadándose en cada cara ajimeces de medio punto sobre pilastras. Columnas corintias flanquean cada cara. Corona la pieza una moldura convexa gallonada con cilindro liso y disco también gallonado al que se le acopla una sortija. El manípulo aplicado es en parte original y su decoración es la característica del manierismo decorativo (cabezas tocadas y empenachadas, elipses, rollwerk, bandas planas...), expandiéndose por la cazoleta y por la moldura calada entre ambos cuerpos del cuerpo de humo.

Sólo hemos localizado una marca, la de Ávila, en la base del segundo cuerpo, que es la característica de finales del siglo XVI. En cuanto a Urueña⁷³, su actividad se centra entre 1567 y 1600 y se han localizado piezas con su rúbrica como otro incensario en Santa Cruz de Pinares (Ávila) y la cruz procesional de Villafranca de la Sierra, fiel al modelo manierista abulense. El incensario barcense es buen ejemplo del clasicismo que caló en los talleres de Ávila en las últimas décadas del siglo:

berdaderamente pesará toda la plata desta yglesia mayor (...)» (Archivo Diocesano de Ávila, *Inventarios de la parroquia del Barco de Ávila*, sig. 53, f. s/f).

68 El cáliz contenía la inscripción siguiente: «Este cáliz dio a esta iglesia Gaspar López que Dios aia año de 1573» (Ibídem, f. s/f).

69 Se trata de un añadido al inventario de 1592, (Ibídem, f. s/f).

70 Blázquez Chamorro se lo atribuye en J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, «Diócesis...» ob. cit., p. 125.

71 R. MORENO BLANCO, ob. cit., p. 266.

72 Autor: Diego de Urueña.

Procedencia: Ávila.

Marcas: Marca de localidad de Ávila.

Finales del siglo XVI.

Plata en su color.

Dimensiones: alto 25 cm.; ancho 11,5 cm.

Mal estado de conservación, especialmente el pie.

73 Blázquez Chamorro se lo atribuye en J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, «Diócesis...» ob. cit., p. 125.

geometría, limpieza de líneas y predominio de lo arquitectónico sobre lo decorativo. Se barren las pequeñas piezas de fundición (cresterías, pináculos, figurillas) que con generosidad engalanaban la custodia de Arenas de San Pedro y en menor medida la de Candeleda. Los fustes de las columnas se limpian de estrías, y zócalos y entablamentos quedan lisos. Esta severidad queda mitigada en algunas superficies donde como contraste se despliega un caprichoso repertorio ornamental nórdico. Muy similar en líneas generales a este incensario es el de Espino de la Orbada (Salamanca)⁷⁴, aunque salmantino y de principios del siglo XVII.

Otra pieza de interés que llamó la atención de Gómez Moreno⁷⁵, y con la que cerramos este periplo por la platería abulense del Renacimiento, es un cáliz⁷⁶ que ya nos anuncia la deriva hacia el Purismo de las últimas décadas del siglo XVI. Estructuralmente responde al repetitivo esquema de las piezas finiseculares con pocas variantes: pie circular de única moldura convexa, astil con gollete apaisado y gran nudo ovoide entre dos cuellos, y copa semiovoide con subcopa con costillas. Tres enmarcados de rollwerk contienen motivos pasionales (pasos, como se les denomina en la documentación): cruz, tres clavos y dos flagelos amarrados a una pica. La decoración casi es completamente inorgánica y abstracta, dejando escasos reductos para motivos vegetales. Una red de bandas planas y cueros recortados articulan la superficie del pie y del nudo. Apenas hay relieve, sobre todo en el nudo por motivos funcionales, de forma que el grabado está más presente que el cincelado. En el pie la iconografía y las terminaciones de los enrollamientos son lo único trabajado en relieve. En definitiva, estamos ante una pieza en la que se valora lo estructural y la armonía en la articulación de volúmenes muy dispares, estética en la que se cimentará lo que será buena parte de la platería castellana durante el siglo XVII.

Por debajo localizamos la única marca del cáliz, E/REDIA, que corresponde al platero y contraste abulense Juan Ruiz de Heredia. Al no acompañarse de ninguna otra, tal vez participa como autor y como marcador a la vez. Esta última posibilidad es la que defienden algunos autores para las cruces de Malpartida de Corneja (Ávila) y Santo Tomé de Zabarcos (Ávila), que igualmente sólo presentan la marca de Heredia.

Juan Ruiz de Heredia⁷⁷ nace hacia 1560 y muere en 1609, conociéndose su actividad profesional en Ávila desde 1588. Fue contraste y también marcador, ocupándose

74 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 152.

75 M. GÓMEZ-MORENO, ob. cit., p. 344.

76 Autor: Juan Ruiz de Heredia

Procedencia: Ávila.

Marcas: E/REDIA, dibujo de una caldera, marca de localidad de Ávila.
1598-1607.

Plata en su color muy perdida.

Dimensiones: alto 24,5 cm.; diámetro del pie 14,8 cm.; diámetro e la copa 8.8 cm.

Buen estado de conservación.

77 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNANDEZ, ob. cit., pp. 203-250.

en este último oficio de 1598 a 1609. Creemos que entre estas dos últimas fechas ejecutó el cáliz, lo que explicaría la única marca. Por la documentación podemos precisar que en 1607 estaba hecho, pues entonces se le anota en el inventario parroquial de ese año⁷⁸. El estilo de Heredia es el manierismo característico de lo abulense, clasicista en lo arquitectónico con decoración abstracta carente de figuración.

Muy parecido al barcense es el cáliz de la catedral de Ávila, que tan sólo lleva las marcas de la ciudad y de Heredia. Éste está más próximo al siglo XVII al recurrir a un nudo semiovoide bajo grueso toro y a una copa más alta y renunciar a la decoración por completo, aunque mantiene las costillas de la subcopa. Blázquez Chamorro lo estima de hacia 1590⁷⁹. De 1597 es el que hizo para Cobos (Segovia), mostrándose más retardatario en el gusto por abombar la subcopa exornada con serafines en altorrelieve⁸⁰.

78 «Yten otro cáliz de plata blanco con su patena zinclado de rrelieve con una cruz y clavos en el pie que pesa quatro marcos menos tres onzas» (Archivo Diocesano de Ávila, *Inventarios de la parroquia del Barco de Ávila*, sig. 55, f. s/f).

79 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *La platería...* ob. cit., p. 52.

80 Ver L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNANDEZ, ob. cit., p. 76.

Obras de Damián de Castro en el Señorío de Molina de Aragón

NATIVIDAD ESTEBAN LÓPEZ

Doctora en Historia del Arte

El Señorío de Molina de Aragón era un vasto territorio situado al Este de la provincia de Guadalajara. Fue fundado, como señorío independiente entre los reinos de Aragón y Castilla, por don Manrique Pérez de Lara. Desde 1321 el título de Señor de Molina se ligó al Rey de Castilla y, a partir de Carlos I de Austria, al Rey de España. Mantenía una división administrativa semejante a la de las Comunidades de Villa y Tierra; estaba formado por cuatro sexmas: la del Campo, la del Pedregal, la del Sabinar y la de la Sierra y su capital era la villa de Molina. En 1813 fue abolido el señorío y su situación administrativa cambió¹. Tras ligeros cambios durante los siglos XIX y XX, en 1965 el territorio se integró en el Partido Judicial de Molina de Aragón, incorporándose núcleos urbanos que habían pertenecido a las Comunidades de villa y Tierra de Medinaceli y Cuenca.

Este amplio territorio, artísticamente ha recibido gran influencia tanto de Aragón como de Castilla. En el tema que nos ocupa sabemos que a finales del siglo XVI existía ya algún platero afincado en Molina, pero las obras más abundantes proceden de Sigüenza, Daroca, Zaragoza y Cuenca. En el XVII sigue habiendo seguntinas, darocenses y zaragozanas, pero comienzan a aparecer de Madrid y Córdoba y, en el XVIII, además de Sigüenza, Daroca y Zaragoza, las más abundantes son las

1 J. SANZ Y DIAZ, *Historia verdadera del Señorío de Molina*. Guadalajara, 1982. A. HERRE-RA CASADO y L. MONJE ARENAS, *El Señorío de Molina paso a paso*. Guadalajara, 2010.

madrileñas, barcelonesas y cordobesas. De estas últimas hemos localizado más de una treintena de (dos del seiscientos) de distintas tipologías, así cálices, copones, custodias, campanillas, navetas, vinajeras, salvillas, hisopos, portaviáticos, etc; y más de una docena de plateros, tales como Manuel Azcona, Baltasar de Pineda, Manuel Repiso, Antonio Ruiz el viejo, Antonio Ruiz de León, Antonio de Santa Cruz Zaldúa, Francisco Martínez Valcárcel o Andrés Martínez Ribera, Juan León, Pedro Sánchez Luque, Antonio León², Juan Muñoz, José Espejo y Delgado y Damián de Castro. Tal abundancia de obras pensamos que no sólo se debe a la existencia de corredores de comercio³ –de lo que tenemos constancia documental⁴–, sino sobre todo al conocimiento del buen hacer de los plateros cordobeses, sobre todo desde el momento en que llega a Sigüenza la gran custodia regalada por el obispo don Francisco Javier Delgado y Venegas⁵.

En el presente trabajo nos ocupamos de las obras que corresponden, precisamente, a Damián de Castro. Se trata de un cáliz de Ures, un estuche para llevar el viático a los enfermos, que contiene un portaviático con su hostiario en el interior, una cruz pectoral, un hisopo y una campanilla, que pertenece a la parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina; la campanilla y el hisopo se repiten, casi exactamente, en Campillo de Dueñas⁶, un copón y una custodia de Clares y Hombrados respectivamente. Algunas de las piezas que forman el juego no muestran su marca, pero tanto el estilo como el que otras la lleven, nos inclinan por su autoría, ya que un cáliz de la catedral de Sigüenza, regalo de don Francisco Javier Delgado y Venegas, tampoco las muestra⁷.

Cáliz. Plata en su color e interior de la copa dorada. Buen estado de conservación, aunque el astil está mal organizado. Altura 24 cm., diámetro de copa 8 cm. y de pie 15,2 cm. En el interior del pie, león rampante, CAS/tRO y .../MAS. Burilada junto a las marcas. Parroquia de San Pedro Apóstol de Codes (lám. 1).

2 N. ESTEBAN LÓPEZ, «Orfebrería del antiguo arciprestazgo de Checa (siglos XVII y XVIII)». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* LXXXII (2000), pp. 201-202, fig. 24-25.

3 M. PÉREZ GRANDE, «La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII». *Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte Zaragoza, 4-8 de diciembre de 1982*. Zaragoza, 1984, pp. 273-289.

4 A.P.M.A. Libro de cuentas de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón, 1731-1813. Cuentas de 1787-1788. *Mas se le abonan setecientos y quarenta y nueve rs y diez y siete mrs que apagado en esta forma: ochenta por dorar un Caliz por dentro con su Patena; y seiscientos sesenta y nueve y medio costo de otro nuevo Caliz qe por haber necesidad se compro a los Plateros de Cordoba de peso de veinte y una onzas y nueve adarmes, a veinte y cinco reales por onza y ciento y treinta de el Dorado de el y Patena.*

5 T. MINGUELLA Y ARNEDO, *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos*. Madrid, 1913, III, pp. 168-177.

6 Pensamos que son restos de otro estuche idéntico al de Molina, que tendría la parroquia, pero del que no se conserva documentación.

7 N. ESTEBAN LÓPEZ, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*. Universidad Complutense de Madrid, 1992, II, pp. 75 y 98-99, fig. 589. (Publicada por la UCM en soporte digital).



LÁMINA 1. DAMIÁN DE CASTRO. Cáliz (1753-1759). Parroquia de San Pedro Apóstol, Codes. Copón (1770-1780). Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora, Clares.

Copa cilíndrica lisa, ligeramente acampanada en el borde. Astil formado por una sucesión de molduras que enmarcan un cuerpo troncocónico invertido; un cuerpo cilíndrico con una marcada arandela y moldura, forma el nudo; se continúa el astil con otro campaniforme. Pie circular de borde vertical con una superficie convexa y una moldura relevada en el centro. El astil, nudo y pie con decoración grabada de vegetales, cartelas enmarcadas por tornapuntas y rocallas.

Presenta marcas de la ciudad de Córdoba impresa por el marcador Francisco Sánchez Taramas, quien ocupó el cargo entre 1753 y 1759, lo que nos indica su cronología. La de artífice corresponde al gran Damián de Castro, –que vivió entre 1716 y 1793, fue aprobado como platero en 1736 y en 1761 era ya platero de la catedral⁸–, quien la realizó entre los años reseñados, dentro del estilo barroco más por los elementos decorativos que estructurales, puesto que estos son una evolución lógica de los elementos del siglo XVII, aunque se muestren distorsionados, ya que el astil y nudo están mal organizados; así la primera parte del astil –un cuello de jarrón– está invertida; lo que figura como nudo es el gollete y tendría que estar colocado inmediatamente antes del pie, pero invertido, en lugar del propio nudo que, colocado a la inversa de cómo está ahora, tendría que situarse entre el cuello y el gollete.

8 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, pp. 121-124. J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 145.



LÁMINA 2. DAMIÁN DE CASTRO (1767). Portaviático. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil, Molina de Aragón.

Sigue el esquema que presenta un cáliz del Seminario de Baeza (Jaén), realizado por Baltasar de Pineda entre 1742 y 1752⁹, si bien el que nos ocupa muestra una menor profusión de motivos decorativos, sin que aparezcan relevados.

Juego para llevar el viático a los enfermos

Campanilla. Plata en su color. Buen estado de conservación. Altura 11,5 cm. y diámetro de faldón 6,8 cm. En el faldón, león rampante, flor de lis/ARANDA y CAS/tRO. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón.

Mango abalaustrado y liso; faldón dividido en dos zonas horizontales mediante molduras y recorrido verticalmente por estrías helicoidales.

Presenta marcas de la ciudad de Córdoba impresa por Bartolomé Gálvez de Aranda, quien estuvo en el cargo entre 1759 y 1767 y del platero que nos ocupa. El estilo de la pieza, con la presencia de estrías helicoidales en el faldón, nos hablan ya del orden salomónico tan característico de algunas de sus obras, como el cáliz y copón estudiados por Cruz Valdovinos¹⁰, el copón de de San Mateo de Lucena y el acetre de Santa Marina de Fernán Núñez¹¹. Teniendo en cuenta que forma parte de un juego cuyo portaviático lleva cronológica de 1767, pensamos que sería en el último año de actividad del marcador cuando la realizó.

Cruz pectoral. Plata dorada. Buen estado de conservación. Cruz 11 cm. x 7 cm. y Crucificado 4,5 cm. x 4,5 cm. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón.

⁹ J.M. CRUZ VALDOVINOS Y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, pp. 65-66, fig. 63.

¹⁰ J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero Damián de Castro». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* XLVIII (1982), pp. 328-329, fig. 1 y 2.

¹¹ F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, pp. 162-163.

Cruz de brazos rectos terminados en formas flordelisadas integradas por tornapuntas rematadas en volutas. Crucificado de tres clavos con la cabeza ligeramente inclinada hacia su lado derecho y el paño de pureza anudado al mismo lado.

Forma parte del mismo juego que la campanilla anterior y, aunque carece de marcas, no dudamos en que es obra del mismo platero y realizada también en 1767. No tenemos noticias de otras cruces de este tipo realizadas por Damián de Castro, por lo que es imposible hacer cualquier tipo de comparación; sí observamos coincidencias entre este Crucificado y los que presentan la cruz procesional de la catedral de Málaga¹² y la cruz de altar de la parroquia de San Nicolás de La Villa de Córdoba¹³.

Portaviático. Plata en su color y dorada la corona, cordero y cerco del mismo. Buen estado de conservación. Altura 20 cm., fondo 7,5 cm. y diámetro de ventana 6,3 cm. En la parte posterior S^N JIL DE/MOLINA/AÑO/D 1767. **Hostiario interior.** Plata en su color y cruz dorada. Buen estado de conservación. Altura 8 cm., sin tapa 3,5 cm., diámetro de boca 5,5 cm. y de pie 4,5 cm. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón (lám. 2).

Caja en forma de corazón con la cara posterior que se practica. En el anverso presenta decoración relevada de ces, rocallas, volutas y espejos que enmarcan una cartela irregular en la que se aloja el Cordero místico. En el reverso y ligeramente relevado, casi inciso, cartela de tornapuntas, rocalla y ces con la inscripción reseñada. En los laterales vegetales incisos. Todo ello culmina en una corona de ces, rocallas, espejos, tornapuntas y vegetales con una bola en su interior, rematada en cruz griega de brazos abalaustrados. En los laterales de la corona orificios para pasar la cadena. En su interior cobija un pequeño **hostiario** de caja semiesférica con moldura junto al borde; se cubre con tapa circular de borde vertical y orilla saliente, con perfil cónico ondulado y rematado en cruz griega de brazos abalaustrados. Pie circular ligeramente cónico.

Como sucede con la cruz anterior, carece de marcas, pero sigue las líneas del rococó cordobés con profusión de ornamentación, líneas ondulantes de curva y contracurva. No hemos encontrado ningún otro con esta forma entre los conocidos de Damián de Castro, sí con el motivo del Cordero, así los de las parroquias de Nuestra Señora de la Asunción de Santaella, de Santiago de Iznájar¹⁴, de San Juan Bautista de La Palma del Condado y Nuestra Señora de la Asunción de Bonares (Huelva)¹⁵, si bien estos son más tardíos que el que nos ocupa, cuya ejecución se debe a 1767.

12 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *El Arte de la Platería en Málaga. 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 373-374, fig. 376.

13 F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 172.

14 Ibídem, pp. 182-183.

15 M.C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980. I y II, pp. 84 y 156, fig. 299.

Hisopo. Plata en su color. Buen estado de conservación. Longitud 27 cm. y diámetro del aspersor 4,5 cm. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón.

Cañón abalaustrado con decoración grabada de vegetales y rocalla, terminado en forma semiesférica con un balaustre de remate. Bola con la misma decoración del cañón y moldura en el centro.

Es la última de las piezas que forma el juego y, como las dos últimas, no lleva marcas, aunque para nosotros no hay duda de que es obra de Damián de Castro y realizado en el mismo año de 1767. Estilísticamente está dentro del estilo rococó con múltiples ondulaciones estructurales en el cañón y decoración de vegetales y rocallas.

Campanilla. Plata en su color. Buen estado de conservación. Altura 12 cm. y diámetro de faldón 6,5 cm. Junto a las líneas del borde del faldón, león rampante, flor de lis/ARANDA y CAS/tRO. Parroquia de Santa Catalina de Campillo de Dueñas.

Mango abalaustrado y liso; dividido en dos zonas mediante molduras y recorrido verticalmente por estrías helicoidales.

Ofrece las mismas marcas que la estudiada anteriormente y por ello sabemos que fue realizada hacia 1767, por el platero que nos ocupa. Es probable que formara parte, lo mismo que el hisopo que estudiaremos a continuación, de un juego semejante al estudiado de la parroquia de Santa María la Mayor de San Gil.

Hisopo. Plata en su color. Buen estado de conservación, aunque está golpeado. Longitud 26 cm. y diámetro de aspersor 4,5 cm. Parroquia de Santa Catalina de Campillo de Dueñas.

Cañón abalaustrado con decoración grabada de vegetales y rocallas. Bola con la misma decoración del cañón y moldura central.

Carece de marcas pero pensamos que se trata de una obra cordobesa y realizada por Damián de Castro hacia 1767, lo mismo que la campanilla anterior. La casi identidad de estas dos últimas piezas con las que forman parte del juego estudiado nos inclinan a pensar que, también en esta parroquia existió otro, del que sólo se conservan las que nos ocupan y, probablemente, un pequeño hostiario al que le falta el pie y la cruz de remate¹⁶.

Copón. Plata dorada. Buen estado de conservación. Altura 22,5 cm., sin tapa 17,2 cm., diámetro de copa 12,1 cm. y de pie 12,8 cm. En el borde del pie, león rampante, CAS/tRO y otra ilegible por estar desplazada en el borde. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Clares (lám. 1).

16 No lo hemos incluido en este estudio porque, al estar tan deteriorado, no parece de la época.



LÁMINA 3. DAMIÁN DE CASTRO (1774). *Custodia*. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora, Hombrados.

Copa semiesférica rebajada, adornada con cartelas, rocallas, espigas y querubines. Se cubre con tapa de peana cilíndrica y cúpula rebajada con decoración de espigas, querubines, ces y rocallas; remata en cruz latina de brazos biselados terminados en perillas. Una moldura convexa antecede al nudo periforme con adornos de estrías helicoidales, rocallas, querubines y vegetales. Pie mixtilíneo de superficie convexa, elevada en el centro, y dividido en cuatro campos triangulares mediante bandas verticales; en cada uno de los campos medallones de rocalla, ces, tornapuntas y vegetales que albergan Cordero místico, pelícano con sus crías, león y águila.

Nos ofrece marcas de la ciudad de Córdoba y de Damián de Castro como artífice; la de marcador (que se muestra ilegible) podría corresponder al mismo platero, a juzgar por lo poco que se puede leer y la forma que se aprecia. El estilo de la obra, dentro del rococó cordobés al que el platero da un aire personal que se extendió al resto de los plateros, con esa estructura salomónica en el nudo, que recuerda al de la parroquia de San Mateo de Lucena¹⁷, aunque éste sin ornamentación, y la exuberancia decorativa, semejante al de la iglesia de la Concepción de La Orotava (Tenerife)¹⁸ y al que se conserva en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Villaverde del Ducado (Guadalajara), nos inclinan a situarlo cronológicamente hacia 1770-1780.

17 F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 162.

18 J. HERNÁNDEZ PERERA, ob. cit., p. 135, fig. 32.

Custodia. Plata en su color, dorada el marco. Buen estado de conservación, aunque está alterado su montaje. Altura 51 cm., diámetro de viril con rayos 26 cm., sin ellos 11 cm. y pie 25 cm. x 19 cm. En el borde del pie, león rampante, 74/LEI y CAS/tRO. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Hombrados (lám. 3).

Viril circular moldurado con cerco de querubines, frutos y ráfagas irregulares, en la parte superior central cruz griega de brazos abalaustrados con ráfagas en sus ángulos. Astil formado por un jarrito y dos cuellos; nudo periforme invertido adornado con bandas verticales, ces y rocallas que enmarcas espigas y vides; otra especie de jarrito, de mayor tamaño que el primero, culmina el astil. Pie de forma oval irregular y perfil sinuoso de borde moldurado, con una zona convexa terminada en troncocónica, dividido en ocho zonas trapezoidales, cuatro más grandes que se decoran con cartelas irregulares enmarcadas por ces y rocallas que cobijan Cordero sobre cruz, pelícano con sus crías, león y águila; entre ellas cuatro menores y alargadas adornadas con espejos irregulares enmarcados por rocallas. En la zona superior troncocónica espejos ovales en cartelas de rocalla.

Muestra un completo sistema de marcaje integrado por la de la ciudad de Córdoba impresa por el marcador Juan de Luque y Leiva, quien ocupó el cargo entre 1772 y 1779, en la variante utilizada en 1774¹⁹, año de ejecución de su ejecución por Damián de Castro, a quien corresponde la de artífice.

Estilísticamente está inmersa en el pleno rococó cordobés, que, como ya hemos señalado, se caracteriza por el movimiento de líneas ondulantes y la abundancia ornamental, aunque en ella se observa una desorganización entre las partes, que se debe a la mala colocación de las mismas en astil y nudo. Así el segundo cuello del astil debería ir como pie del nudo que, a su vez, debería ir en posición inversa a la que muestra y el jarrito que aparece bajo el mismo, tendría que estar inmediatamente al primero. Es el esquema que muestran las de la iglesia de San Gregorio de Los Llanos de Telde (Gran Canaria)²⁰ y de la parroquia de San Pedro Apóstol de Tortuera, estudiada por nosotros, que se realizó «entre el 13 de diciembre de 1773 y el Corpus de 1774»²¹.

Con nuestro trabajo hemos pretendido colaborar al conocimiento y difusión de las obras de este magnífico platero cordobés.

19 D. ORTIZ JUAREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, pp. 116-118.

20 J. HERNÁNDEZ PERERA, ob. cit., p. XVI, fig. 24. De mayor tamaño que la que nos ocupa.

21 N. ESTEBAN LÓPEZ, «Platería», en F.J. HEREDIA HEREDIA y J.A. MARCO MARTÍNEZ, *Tortuera una villa, una historia*. Guadalajara, 2004, pp. 218-219, lám. P. 213.

La efigie del platero y su consideración en el siglo XVIII

MARINA GACTO SÁNCHEZ
*Universidad Católica San Antonio de Murcia*¹

INTRODUCCIÓN

Tanto la biografía como el retrato comenzaron a aparecer a consecuencia de la fama y de la posición social que llegaron a alcanzar los artistas. Su forma de vestir, los elementos que forman el entorno en el que se representan, la imagen ideal dada de sí mismo o los escritos encomiásticos que revelaron aspectos de su personalidad más allá de lo desvelado por las propias obras de arte, son aspectos que merecen una investigación detallada. En sus realizaciones, se pueden también analizar determinadas motivaciones y propuestas para valorar la función y el lugar que el platero ocupó en la sociedad estamental y rígidamente jerarquizada del Antiguo Régimen.

Los diversos escritos biográficos, tratados de arte y pequeñas redacciones, en muchos casos dispersas y faltas de sistematización hoy en día, fueron, sin embargo, instrumentos y documentos muy útiles para reflejar lo que la sociedad del pasado

¹ Este trabajo es parte del proyecto de investigación Imagen y Apariencia (08723/PHCS/08) dirigido por Dña. Concepción de la Peña y financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10. Agradezco especialmente a D. Cristóbal Belda, catedrático del Dpto. de Historia del Arte en la Universidad de Murcia, su constante apoyo profesional así como sus relevantes aportes, críticas y sugerencias durante el desarrollo de la presente investigación.

pensaba sobre sus propios artistas. A éstos y a otros objetivos, derivados de los conceptos de realidad y apariencia, van dirigidos los enfoques del presente trabajo, concebido con la intención de aclarar algunos aspectos de la vida del orfebre en el marco de España del siglo XVIII en la idea de que la literatura artística forma parte fundamental de la cultura general de una época².

Consecuencia del cambio de mentalidad que percibimos en este marco cronológico es la proliferación de material biográfico, en la mayoría de los casos promovido por la propia Academia de Bellas Artes, donde el reconocimiento encomiástico servirá de instrumento para conocer el grado de estimación hacia una determinada actividad artística.

Se trata por tanto de un análisis del siglo dieciocho, a fin de establecer las bases de esta profesión y de sus artífices. Abordamos el estudio del fenómeno de la representación del platero buscando las motivaciones psicológicas y filosóficas que llevan a ello. Centrándonos en el creador, en su imagen, su status y la revalorización de su figura pública, nuestro estudio conduce a establecer un balance final sobre la consideración social del trabajo de estos artistas, teniendo como punto de referencia el análisis de la reflexión teórica que ha servido de cimiento para su representación. Mediante el estudio de la biografía del artista, su retrato y las fuentes de representación del mismo, pretendemos alcanzar claves fundamentales de su consideración social en una etapa de la historia de España que presenta profundos cambios socio-culturales y una complejidad que tiene su fiel reflejo en el arte de su tiempo.

EL ESTUDIO DE LA IMAGEN A TRAVÉS DE LA LITERATURA ARTÍSTICA

Las fuentes documentales son fundamentales para poder comprender objetivamente la sensibilidad artística de una época y, sin ellos, la Historia del Arte no puede presentar una visión adecuada del hecho artístico³.

Las vidas de los artistas y su posición social, lejos de perder interés, han ido ganando protagonismo a lo largo de los siglos hasta alcanzar una situación de privilegio en el panorama de la investigación realizada en época contemporánea. Incluso en las últimas décadas se ha publicado un gran número de novelas y biografías noveladas cuyos personajes centrales son artistas plásticos⁴. En conjunto, se trata de un género literario que alcanzó su plenitud en el siglo XIX y que parece revitalizado en el presente. Como señaló Calvo Serraller, el arte parece haberse convertido en la

2 F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura*. Madrid, 1981.

3 L. VENTURI, *Historie de la critique d'art*. (Introducción de Juliette Bertrand). Paris, 1969, pp. 23-25.

4 F. CALVO SERRALLER, *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea. 1830-1850*. Madrid, 1990.

actualidad no sólo ya en tema de moda, sino en el asunto romanesco o novelesco por excelencia, lo cual plantea problemas adicionales a la hora de abordar estudios rigurosos sobre el tema.

Al estudiar cómo los contemporáneos de los artistas juzgaron su existencia a través de lo que hoy denominamos relato biográfico, se observa una repetición historiográfica de cierto tipo de prejuicios o nociones estereotipadas que tienen un origen común. La imagen del artista surge a partir de su legado, pero el hecho de que perdure su nombre no depende de la perfección de su logro artístico sino del significado directamente ligado a la obra de arte⁵ y las raíces de la biografía están en la búsqueda de la inmortalidad por parte del ser humano, buscando la reputación de los hechos terrenales.

Gran parte de la información actual sobre nuestro pasado artístico es un legado derivado de los diccionarios biográficos que se escribieron en tiempos pasados. El mayor exponente dentro de este género literario es la obra titulada *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos, descritas en lengua toscana, por Giorgio Vasari, pintor natural de Arezzo. Con una útil y necesaria introducción a las artes de aquellos*, publicada en Florencia en 1550 por el editor dual Lorenzo Torrentino. Constituye una referencia destacada que conforma una indiscutible obra maestra de la que Schlosser apuntó: «la figura de Vasari como escritor se nos presenta incomparablemente más pura y más artística», en relación a que en la segunda edición, la llamada *giuntina* de 1568, las correcciones y posteriores integraciones hicieron que la obra perdiera carácter y brillantez. El propio Schlosser proclamó patriarca y padre de la nueva Historia del Arte a Giorgio Vasari a partir de esta obra⁶.

Durante el siglo XVIII este género literario retomó influencia, configurando la actual estructuración de la metodología artística según lo que conocemos como Historia del Arte. Representa una fragmentación histórica de la vida de unos personajes, que tendrá como resultado la presentación de la historia en periodos artísticos, estilos o tendencias.

Sin embargo, como afirma Karin Hellwig⁷, en España no hay literatura de vidas de artistas equivalente a la existente en la Italia del *Cinquecento* y del *Seicento*. El país no produjo ni biografías en la tradición de Vasari, ni autores locales que informaran sobre los artistas del ámbito más próximo. De hecho, las que se escribieron no se publicaron o quedaron finalmente inconclusas.

5 R. LINTON, *The cultural background of personality*. Nueva York y Londres, D. Appleton-Century Co., 1945.

6 J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*. Viena, 1924. Traducción italiana: *La letteratura artistica*. Florencia, 1935, 1964, pp. 289-346 (293-294). Véase ed. española de A. BONET CORREA (traducción de Esther Benítez, de la tercera edición italiana puesta al día por Otto Kurz), *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna de arte*. Madrid, Cátedra, 1976.

7 K. HELLWIG, *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid, Visor, 1999, pp. 55-57.

En este sentido, la obra escrita por Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco tuvo una importancia decisiva durante la Ilustración en España, a pesar de que no se realizaron las ediciones críticas que Bosarte habría deseado, ya que la Academia de Bellas Artes prefirió la edición del *Diccionario* de Ceán. Este último, partiendo de la obra de Palomino, proporcionó un concepto novedoso para la época: un diccionario que aunque estaba en cierto modo basado en otro anterior, lo cuestionaba y reelaboraba con sentido crítico.

El mencionado *Diccionario* de Ceán Bermúdez, aparecido en seis volúmenes publicados por la Academia de Bellas Artes, mezcla el espíritu minucioso de recopilación de noticias propio del siglo XVIII y el de la difusión de conocimientos que caracteriza a la Ilustración. Se trata de una obra fundamental de la historiografía artística tanto por sus juicios de valor como por sus biografías de pintores y escultores, así como de orfebres y grabadores. El prólogo, donde plantea su metodología de trabajo, es seguido por una introducción sobre la historia de las artes en España, desde el siglo XIV hasta el reinado de Carlos IV.

En el último tomo introduce un apéndice, precedido por información sobre algunos artistas que no había incluido antes en la obra, con tablas cronológicas y geográficas de los profesores españoles de las Bellas Artes divididos según las nueve artes del diseño. Así, se relacionan miniaturistas o iluminadores, escultores, pintores, plateros, vidrieros, relojeros, bordadores, y grabadores en dulce y en hueco, indicándose el lugar de su trabajo. Parece establecer las tablas según profesiones debido a la antigüedad y prestigio de su oficio, instituyendo en primer lugar a los miniaturistas, posteriormente a los escultores y pintores, para luego abarcar la profesión de platero. Dentro del siglo XVIII tan sólo cita siete nombres de plateros, y únicamente nombra a Antonio Zurreño dentro de la provincia madrileña.

No obstante, la platería madrileña, bajo el influjo del gusto francés instaurado por la nueva monarquía siguió a la cabeza de las hispánicas. Sin embargo, no será hasta finales de la centuria, 1799, cuando vemos la admisión del primer platero, Francisco Pecul, como académico de la Real Academia de San Fernando en calidad de escultor.

A lo largo del siglo XVIII fueron varios los reglamentos promulgados para regular los oficios artísticos y reordenar unos instrumentos jurídicos necesitados de modernización. Barcelona tuvo las suyas en 1732; Valencia y Málaga un año después, Murcia en 1738; Zaragoza, 1742; Pamplona, 1743; Bilbao, 1746; Sevilla, 1747⁸. Si bien desde la época de los Reyes Católicos los joyeros y plateros gozaron de exenciones y privilegios fiscales, este éxito profesional apenas se traducirá en un reflejo biográfico hasta bien alcanzado el siglo XVIII. Como exención por el oficio, figuraban los plateros cuando trabajaban con material ajeno, aunque si trabajaban el oro de su propiedad habían de pagar por cada marco del precio. Pero «del oro

8 C. BELDA, *La «ingenuidad» de las Artes en la España del siglo XVIII*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1992.

ageno que labre el platero no pague alcabala». Estas disposiciones sobre alcabalas, que fueron recogidas por la Nueva y Novísima Recopilaciones, se extendieron posteriormente a las Indias⁹.

LA IMAGEN DEL ARTISTA A PARTIR DE SU RETRATO

Al plantearnos el estudio de este género pictórico tenemos que valorar algunos rasgos fundamentales¹⁰. Haciendo una consideración comparativa entre los retratos literarios y los artísticos, hay que tener en cuenta que generalmente el retrato pintado se suele realizar en vida, contrariamente al literario. Nigel Glendinning¹¹ observa que el pintor se ve forzado a ser indulgente y generoso con el retratado, más aún si se trata de un retrato de él mismo. Según Vicente Carducho, hay dos tipos de artistas: las ovejas y las cabras¹². Destaca la habilidad de las cabras por la búsqueda de nuevos senderos, analogía con la invención del pintor hábil y del genio, como fue Goya. Es un aspecto fundamental que se refleja en los autorretratos.

Durante los siglos XVI y XVII se mantenía el concepto general de que en el retrato solo podían ser representadas personas destacadas o ejemplares de su línea. Francisco de Holanda lo expresaba así: «solamente los claros Príncipes y Reyes o Emperadores merecen ser pintados y que queden sus imágenes y figuras en sus buena memoria a los futuros tiempo y edades»¹³. Vicente Carducho, y Palomino después, opinarán que si el artista retrata a miembros de su familia, hay que «dar motivos de imitación de aquellas virtudes de que fueron adornados»¹⁴. En el siglo XVII la amistad no podía justificar un retrato, pero en la nueva sociedad emergente, el artista no tendrá que silenciar el afecto que sentía para sus retratados. La mayoría de las convenciones anteriores dictadas sobre el retrato son de carácter social. Carducho en sus *Diálogos*, denuncia el caso de algunos hombres ricos, que encargan sus efi-

9 J. GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*. Universidad de Granada, 1976, p. 15.

10 Véase la obra de N. GLENDINNING, «Goya y el retrato español del XVIII». *El retrato español: del Greco a Picasso*. Catálogo de la Exposición, Museo del Prado. Madrid, 2005, pp. 230-249.

11 N. GLENDINNING, «Motivos de la originalidad en Goya y fuentes del concepto». *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Salamanca, 1998, pp. 83-119.

12 «El que esto llega a conseguir, es Pintor digno de toda celebridad. Los tales son comparados a las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inuentando nuevos conceptos, y pensando altamente, fuera de los vsados y comunes, por sendas nuevas, buscan por montes y valles, a costa de mucho trabajo, nuevo pasto en que alimentarse; lo que no haze la oveja que siempre sigue al manso, a quien son comparados los copiadores» en V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, 1633. Reproducción facsímil, edición G. CRUZADA VILLAAMIL. Madrid, Manuel Galiano, 1885, p. 102.

13 F. DE HOLANDA, *De la Pintura Antigua*. 1584. Reproducción facsímil, Madrid, 1921, p. 255.

14 V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. 1633. Reproducción facsímil, edición F. CALVO SERRALLER, Madrid, 1979, p. 334; comparar con A. PALOMINO DE CASTRO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. 1715-1724. Reproducción facsímil, Madrid, 1947, p. 132.

gies a la manera noble, delante de grandes escritorios o con amplios cortinajes «con toda a gravedad en el vestido y postura apropiada para Reyes y grandes Señores».

El vestido, el escenario y la postura debían estar en relación con el status de la persona representada. El retrato tenía que revelar la posición social así como los rasgos físicos y características faciales más representativas y definitorios de su persona. Francisco Pacheco, en *El Arte de la Pintura*, generalmente expresa su conformidad a favor de la representación real de la persona, con defectos y hasta verrugas. Incluso aconsejando prudencia a la hora de pintar a los baluartes de la sociedad, remarcaba que los defectos no debían ser disimulados en los retratos, y aludiendo a episodios claves en la historia del retrato narraba así: «Apeles fue elogiado por retratar la media cara del rey Antagonus, ya que era ciego de un ojo, mostrándonos sólo el lado de su rostro normal. Un general con un rostro anormalmente largo se pintaba común en la antigüedad con un casco en la cabeza, y este tipo de diplomacia se solía utilizar cuando se retrataban personajes importantes, sin perjuicio a la verdad. Por lo general son los retratistas menos calificados quienes se deleitan en las deformidades, ya que suponen que van a hacer que la gente hablen de su pintura, por lo que llegarán a ser famosos»¹⁵.

El soporte generalmente utilizado es el lienzo, aunque la máxima difusión de un retrato viene garantizada por su distribución a través del grabado. De este modo, su efígie, que normalmente representa autoridad y poder, será difundida con una mayor eficacia. En el siglo XVIII las imágenes proyectadas por este medio van más allá de los retratos políticos, y los nuevos héroes pueden ser actores, cantantes o toreros.

El destino del retrato se valorará en relación a su tamaño. Si se trata de un retrato sobre lienzo grande, existe el consenso de que se considera destinado a un lugar público o de exposición, incluso aunque se trate de una casa particular. En nuestro caso se trata generalmente de estampas de escaso tamaño, basadas en muchas ocasiones en obras pictóricas previas de tamaño mediano. El retrato de estos artistas suele ser de ámbito privado, aunque hay ocasiones en que podremos comprobar que se trata de encargos realizados por instituciones, como la Academia de Bellas Artes, para honrar a sus académicos.

El espacio interior del retrato también es esencial puesto que la representación nos descubre no solo a la persona representada sino a su ambiente, de modo que puede construir la realidad del personaje retratado mostrándonos a la vez sus éxitos vitales. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII tiende a ser más común que el personaje quiera reflejar su vida profesional o jerarquía a través de su efígie. Como se puede apreciar en un gran número de retratos, se suelen emplear muchas metáforas y símbolos visuales. Así, por ejemplo, el empleo de libros por parte del retratado será reflejo de una persona culta. De modo similar, la legitimación por medio de

15 F. PACHECO, *El Arte de la Pintura*. Ed. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid, 1956, II, p. 152.

imágenes cortesanas (como obras insignes, efigies de reyes o condecoraciones), e incluso la rivalidad con algunas de las mismas, pueden ser también consideradas formas simbólicas de enaltecimiento personal. La mayoría de símbolos, tradiciones y convenciones del siglo diecisiete fueron heredados posteriormente en España, y el contexto Europeo de modo general. Las mesas y las cortinas serán representadas tanto en los cuadros de Reynolds y Gainsborough, como en los de Velázquez y Carreño. De la misma manera que el arco será utilizado como un símbolo de poder y autoridad. En otras ocasiones, a través de cortinajes, columnas y otros símbolos de realeza, el personaje representado ennoblecerá su imagen. Muchos de estos símbolos son utilizados también por Goya, pero lo que aun no sabemos es si se trata de una petición por parte del patrón o si son usados por iniciativa propia. Un buen ejemplo de esto es el cuadro realizado al Conde de Floridablanca en 1783, donde según las teorías de Folke Nordström, Sabatini estaría representado al fondo, como ingeniero y arquitecto¹⁶.

En muchos casos, estos retratos se adecuan a las directrices marcadas por Palomino como «el hombre listo o intelectual» dentro del *Museo Pictórico*, que rezaban de la siguiente manera: «su frente debe ser amplia y la línea del pelo debe comenzar bien en el lado. Sus ojos deben ser brillantes y bonitos, de mirada penetrante; su pelo no debe ser muy fino ni excesivamente grueso. Su carnación debe ser suave y ni musculada ni áspera. Debe de ser fino de cuello hasta los hombros». Otra peculiaridad de los retratos de finales de siglo dieciocho es el uso de sombrero, sólo los reyes lo llevaban con anterioridad.

En el caso de los autorretratos de los mismos artistas, así como los retratos realizados sobre artistas del ámbito cercano, éstos podrán presentarse con o sin los instrumentos de su arte, pero siempre teniendo en cuenta que este tipo de autorrepresentación tiene como fin mostrar al espectador su carácter particular. Por lo general, no se retratan como artistas, sino como seres de sensibilidad excepcional. En estas composiciones los fondos, dotados de simbolismo, muestran los gustos y pasiones de los retratados. Si el Duque de Alba sostiene una partitura de Haydn, revelando su amor por la música, la pasión por el arte queda patente en la figura de Ceán Bermúdez, quien se sienta en una mesa llena de grabados, o en Sebastián Martínez, retratado mientras sostiene un dibujo entre sus manos. Los artistas suelen representarse en actitud de trabajo. De este modo, tanto Asensio Julia, como Rafael Esteve, Francisco Bayeu o El Marqués de Villafranca retratando a su hijo, llevan en todos los casos instrumentos de su labor entre sus manos. Arquitectos y diseñadores solían acompañarse de trazas de sus trabajos, como en los casos de Ventura Rodríguez, Gasparini, Villanueva y Juan Antonio Cuervo. En la conciencia del status de los artistas españoles influyó sin duda la actitud de sus colegas extranjeros que acudían a trabajar a este país, generalmente llamados a Corte.

16 F. NORDSTRÖM, Identificación con Sabatini en «Goya's State Portrait of the Count Floridablanca». *Konsthistorisk Tidskrift* XXXI, 1962, pp. 87-88.

En España, a pesar del creciente interés por reflejar la personalidad del retratado, no desaparece la posibilidad de una idealización, aun cuando se avanza hacia un mayor realismo psicológico. El impacto de los pintores extranjeros que trajeron a España los Borbones favorecía cierta idealización. El platonismo de Mengs continuó esta tradición, pero la tendencia hacia un creciente igualitarismo propio del pensamiento ilustrado se irá imponiendo en las artes. Goya unirá esas influencias del pintor bohemio con una revalorización del legado del propio Velázquez, llevando el retrato a finales del siglo XVIII a su más brillante esplendor para adentrarse en el carácter de cada personaje que retrató. De esta manera, Goya no sólo mostró su habilidad, sino también su relación personal con el retratado. La verosimilitud, apunta Ceán «es preferible en estas obras, y en las de la poesía, a la servil y ramplona imitación de la naturaleza, tan propensa a declinar en la manera y en la caricatura»¹⁷.

En este contexto cabe situar el retrato del platero, que en España tiene un capítulo digno de atención en este siglo XVIII, aunque ya desde el siglo XV podemos encontrar fuera ejemplos de estas ricas imágenes, como vemos en el caso del retrato del orfebre Jan de Leeuw realizado por Jan van Eyck, emplazado en el Kuntshistorisches Museum de Viena. El artista ha escrito en neerlandés: «Jan de Leeuw, que abrió los ojos a la luz el día de Santa Ursula de 1401 –el 21 de octubre–; heme aquí pintado por Jan van Eyck, que hizo mi retrato lo mejor que pudo –lema del artista– en 1436». Contaba pues, Jan de Leeuw, con 35 años cuando Van Eyck le retrató. El artista sustituye en el escrito el apellido del retratado por la efigie de un leoncito, que es lo que significa «Leeuw». Este retrato representa uno de los miembros más destacados de la gilda (gremio) de orfebrería de Brujas. Otro famoso retrato, realizado contemporáneamente, es el de Israhel van Meckenem, un orfebre y grabador del siglo XV que pasó casi toda su vida al norte de Alemania. Su autorretrato con su esposa Ida, es el ejemplo más antiguo que se conoce de autorretrato y de doble retrato en un grabado. Ella viste un lujoso vestido escotado que refleja la prosperidad de su marido. Esta ampulosidad que caracteriza el adorno en la figura del orfebre puede ser contemplada en el Museo Thyssen de Madrid, plasmada por Giuseppe Ghislandi, pintor italiano de la primera mitad del siglo XVIII. La dignidad del modelo se expresa a través de su postura natural, que contempla al espectador de modo indolente. Su mirada nos transmite una gran sensación de aplomo y seguridad. Se trata de un retrato que no busca la manifestación de la afectación cortesana, sino de la vida íntima de la aristocracia.

No obstante, es en el Renacimiento cuando el retrato del platero adquiere una dimensión especial. Es un momento en el que el artista adquiere una nueva dimensión. Una de las imágenes clave para la representación de este concepto es el autorretrato de Leon Battista Alberti, realizado hacia 1432, que podemos contemplar

17 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, «Manifestación en la Academia de San Fernando de las obras pertenecientes a las Bellas Artes, ejecutadas en este año de 1821». *Ocios sobre Bellas Artes*. Madrid, B.N.E. Ms 21.458/I.

en la National Gallery of Art de Washington DC. En esta medalla observamos el componente heroico y trascendente del artista, representado como emperador entre los hombres. Se nos presenta desafiante con la cabeza orgullosamente erguida, el cuello imperturbable y los ojos despiertos. Marsilio Ficino en la *Teología platónica* había afirmado que el artista se auto-refleja en su obra. Así, la pintura será un espejo que refleja el rostro y el espíritu de su autor. Tal concepto fue una teoría extendida por los artistas hasta el Renacimiento, cuando el propio Alberti comparaba al pintor y a su obra con la fábula de Narciso en el *Arte de la Pintura*¹⁸. Leonardo rescató esta idea y, a través de Zuccaro y Lomazzo fue transmitida a Carducho. Panofsky demostró que la idea de la voz interior del artista se halla enraizada en las filosofías platónicas y neoplatónicas. Esta adulación hacia el artista cristalizó en una observación de Durero, que definió la creatividad artística como «crear igual que Dios», cuyo paralelismo italiano es la definición del artista como *alter deus* por Alberti¹⁹.

Esta imagen fue tomada como ejemplo por Juan de Arfe y Villafañe para el retrato de perfil que ilustra su tratado *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* (Madrid, 1585) y que más tarde volverá a utilizar en la segunda edición aumentada del *Quilatador* (Madrid, 1598), a través del cual liga la figura del arquitecto y del escultor a través del oficio de orfebre. Siguiendo el modelo humanista anteriormente presentado por Alberti, se coloca dentro de un clipeo en estricto perfil en la mejor tradición de la antigüedad, elegantemente ataviado. Hace hincapié en la ocupación intelectual de su trabajo por encima de la habilidad manual, de este modo Arfe distingue entre oficio y artificio, entre la labor creadora y la del simple ejecutor, al que distingue con el nombre de orfebre. Ataviado con unas lentes que subrayan su trabajo como escritor y su habilidad como lector seguía la imagen que utilizaron otros eruditos y pensadores contemporáneos españoles, que adornaban sus obras con esta firma visual de independencia e individualidad²⁰. La personalidad de Arfe es sumamente rica, puesto que aparece como la encarnación del artista humanista ideal en los ambientes artísticos más avanzados de la península. Su interés fundamental a través de su obra escrita fue la de considerar a los plateros como unos artistas en paralelo con los de otras disciplinas, pues su crítica va dirigida a los artífices que no tienen en cuenta una formación teórica previa y que se contenta con

18 En el *Tratado del arte de la pintura* de 1584 considera que no hay una belleza única y que la personalidad del autor debe verse en su obra y explica «el pintor en el retrato, debe hacer resaltar siempre la dignidad y la grandeza de la persona y reprimir la imperfección de la naturaleza».

19 Este concepto aparece, con muy diversos propósitos, en multitud de obras literarias del Siglo de Oro e incluso en obras pictóricas y alguna expresión gráfica, como la estampa que cierra el Diálogo VI del libro de Carducho. Las imágenes de San Lucas como pintor delante del caballete o al lado de su retrato de la Virgen, también pueden ponerse en relación con el deseo de notoriedad social de los artistas en esa época.

20 D. GARCÍA LÓPEZ, «De 'platero' a 'escultor y arquitecto de oro y plata'. Juan de Arfe y la teoría artística», en J. RIVAS CARMONA (coord.) *Estudios de Platería. San Eloy*. Universidad de Murcia, 2002, p. 134.

la simple habilidad manual, ya sean plateros-escultores o arquitectos. Arfe defiende para los plateros –a la vez que exige a éstos– la consideración intelectual que debe presidir la actividad del artista según los principios de Alberti y que son idénticos para todos, puesto que antiguamente no había diferencia entre lo que los escultores y arquitectos frente a los plateros, siendo necesario un conocimiento común a todos ellos que parte del diseño mediante el dibujo, entendido como instrumento científico de creación²¹.

En el cuadro realizado por Senén Vila, *San Agustín entrega la regla a San Lorenzo Justiniano* ca. 1679 (lám.1), presente en el Convento de la Madre de Dios de Murcia, se nos muestra a la religiosa murciana Teresa Selva entre ambos santos²². Esta obra fue realizada durante los primeros años de estancia del pintor valenciano en esta ciudad y su delicada ejecución sirvió de aval para futuros encargos. Tradicionalmente se ha creído ver en rostro de San Lorenzo los rasgos físicos del escultor Nicolás de Bussy, gran amigo del pintor y comprometido artista que se vio comprometido en un proceso legal a propósito de un trono de plata encargado por la Cofradía del Rosario de Murcia entre 1689 y 1690²³. Para dicho trabajo, había contratado a dos plateros que realizarían el trabajo manual, mientras que él se hacía responsable como cualificado diseñador y erudito conocedor de la práctica teórica; al finalizar la obra fue acusado de haber sustraído parte del material noble entregado. Resulta significativo que apelara, para su defensa, al honroso título de escultor real y a la distinción sobreentendida entre el trabajo de un creador y el de un simple ejecutor, a la manera defendida por Arfe. La existencia de su propio retrato junto al del rey Carlos II, no puede desvincularse de sus afirmaciones sobre las responsabilidades que le competían como diseñador y director de la obra. Estas circunstancias nos muestran cuales eran los fundamentos teóricos del artista y su convencimiento de practicar un arte ingenioso y liberal.

En este contexto también conviene destacar la figura del ensayador de la Real Casa de la Moneda, Bernardo Muñoz de Amador, quien publicó el *Arte de ensayar oro, y plata, con breves reglas para la theorica, y la practica* en 1755, defendiendo su oficio, sus honras y favores. Fue retratado y grabado por Tomás Francisco Prieto en su célebre retrato bajo la inscripción «Situazion en la que Dn. Bernardo Mvñoz egecuta los en sayes de oro y plata – isu retrato» que hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, IH/6328 (lám. 2). Ilustra el taller del artista pero con una representación inspirada en la dignidad de los temas de la nobleza²⁴. Su pose es la propia del retrato aristocrático: actitud solemne y gesto imperativo, en la que

21 Ibídem, pp. 138-39.

22 Véase en M.R. CABALLERO CARRILLO en *Huellas*. Catálogo de la Exposición. Murcia, Enero- Julio 2003, pp. 468- 69.

23 C. BELDA NAVARRO y J. INIESTA MAGÁN, *Nicolás de Bussy y la Archicofradía del Rosario. Las claves de un pleito*. Murcia, Real Academia Alfonso X, 2006, pp. 9-32.

24 A. SCHÖNBERGER y H. SOEHNER, *El Rococó y su época*. Barcelona, Salvat, 1963, p. 54.



LÁMINA 1. SENÉN VILA. *San Agustín entrega la regla a San Lorenzo Justiniano.*

los instrumentos de su profesión producen el mismo efecto que las insignias de un general jefe. Esta representación nos recuerda al retrato de Lavoisier realizado por el celeberrimo pintor Jacques-Louis David en 1788. La actitud de los retratados es similar, pues uno y otro se muestran en posición sedente, descansando sobre la mesa. Ambas obras parecen inspiradas en los retratos británicos pertenecientes a la nobleza por su aire de informalidad y detenimiento. El retrato de Bernardo Muñoz se haya estrechamente relacionado con la corriente retratística británica de mitad de siglo, y su acción espontánea parece derivar de los modelos de retrato inglés. En este sentido es posible relacionar esta obra con el retrato del actor David Garrick realizado por Hogarth en 1757. Las representaciones se inscriben en la misma línea representativa, pero el retrato de Bernardo Muñoz aborda el carácter a través de una proyección social puesto que el artista se representa, al aparecer de manera solitaria, siguiendo también el modelo de intelectual melancólico. Es preciso incidir en la variedad de fuentes retratísticas que nutren a nuestros artistas, gracias a la circulación de grabados de ingleses y franceses que eran frecuentes en los estudios de nuestros artistas y que fueron tomados como modelo.

A través de este retrato grabado Francisco Tomás Prieto no sólo pretende dignificar la figura de su compañero, sino la actividad del grabado que, gracias al establecimiento de la enseñanza oficial por parte de las Academias, conoció un redescubrimiento.

De entre los mencionados territorios hispánicos cabe destacar la figura de Vicente López de Solís, platero de fama en Quito en el siglo XVIII, conocido físicamente por el retrato de Bernardo Rodríguez en su cuadro sobre San Eloy²⁵. En 1767 ya era maestro mayor del gremio. La importancia de ese platero hizo que participase activamente en todos los problemas institucionales del gremio, como por ejemplo el duro enfrentamiento en la cofradía de San Eloy de 1751. Este retrato, realizado hacia 1775 y presente en las colecciones del Museo Nacional de Quito, muestra al devoto platero a los pies del santo patrón, como representando con su presencia la dignidad de su oficio e incluso publicitando la calidad de sus trabajos, que tenían la protección y bendición de tan magno patriarca y protector. No por es tanto una obra descriptiva o devocional, sino una síntesis, intelectualmente escogida de personajes del Antiguo Testamento y de santos ligados con el trabajo de la orfebrería y platería. El objetivo no es doctrinal, sino de exaltación a una rama artesanal y profesional. No interesa la relación vivencial entre los personajes, tomados de diversas épocas y contextos pero que tienen en común ser plateros. El comandante de la obra es el único que nos liga al presente de la creación artística, es alguien a quien el pintor conoció y trató, es retrato fiel y expresivo.

25 Esta obra puede ser estudiada en relación con el grabado de «San Eloy» realizado por Matías de Irala en 1733. Véase el estudio de C. BELDA NAVARRO en *La luz de las imágenes*. Catálogo de la Exposición. Orihuela, Marzo-Diciembre 2003, n. 152, pp. 454- 55.



LÁMINA 2. FRANCISCO TOMÁS PRIETO. Retrato de Bernardo Muñoz.

RETRATOS DEL ARAGONÉS ANTONIO MARTÍNEZ

Se trata de uno de los plateros más famosos del siglo XVIII español y, por tanto, su obra ha merecido los esfuerzos de varios investigadores, habiendo sido objeto incluso de una reciente exposición, «El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid»²⁶. Sin duda, el interés de su aportación hizo que se le prestara atención en tempranos trabajos, entre otros, los de Ossorio y Bernard (1869), Setenach (1908), Cavestany (1923) y Pérez Bueno (1941)²⁷.

Nació en Huesca en el año 1750. En Zaragoza estuvo hacia 1764 en el obrador del pintor José Martínez Luzán, maestro de Goya y de algunos hermanos Bayeu. En 1769 sabemos que estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

26 F.A. MARTÍN, *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*. Catálogo de la Exposición, Museo de Historia. Madrid, Junio-Octubre 2011.

27 M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Barcelona, 1869. Reeditado en Madrid, GINER, 1975; N. SETENACH Y CABAÑAS, *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*. Madrid, 1909. J. CAVESTANY, «La Real Fábrica de Platería». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XXXI, 1923, p. 284-295; L. PÉREZ BUENO, «Del Orfebre D. Antonio Martínez. La Escuela de Platería en Madrid, antecedentes de su establecimiento años 1775-76 y 1777». *Archivo Español de Arte* 44, 1941, pp. 225-234.

Desconocemos sus circunstancias vitales hasta la fecha de 1775, cuando solicita a Carlos III un préstamo para los viajes que iba a hacer a París y Londres, ofreciendo dejar en garantía diversas obras de oro y plata realizadas por él. A la vuelta de este viaje expondrá al ministro Miguel de Múzquiz los progresos realizados, asistiendo a estas conversaciones Fernando de Magallón, ministro de la Junta General de Comercio. Éste escribió una memoria en 1777 informando oficialmente de los resultados del viaje bajo la idea de crear una escuela de Platería con la dirección de este artífice, que se llevó a cabo por Real cédula en 1778 para «enseñar la construcción de alhajas finas y comunes de oro y plata, similor y acero con esmaltes y sin ellos»²⁸. De la creación de dicha escuela Magallón será juez conservador bajo la dirección de Antonio Martínez. Este establecimiento, que recibiría inicialmente el nombre de «Escuela de Platería», de cuyo edificio se conserva un dibujo anónimo del siglo XIX, sería denominado en 1782 «Real Escuela de Platería y Máquinas», y finalmente, en 1792 «Real Escuela y Fábrica de Martínez»²⁹.

Dentro de la legislación protectora impulsada por la monarquía, que favorece y apoya a los plateros, constatamos el caso del privilegio otorgado por el Rey Carlos III al platero Martínez, para que él mismo pueda otorgar el título de maestro y examinar a los oficiales de su escuela. La creación de la Escuela o Real Fábrica de Platería Martínez de Madrid, va a constituir el hecho más trascendental de la centuria dieciochesca. El nacimiento de esta Escuela se explica dentro del gran impulso que las industrias artísticas recibieron bajo el reinado de Carlos III. Consecuencia de la política ilustrada del Monarca y de la Real Junta de Comercio³⁰.

La situación de esta industria, en concreto, era muy precaria en España en comparación con Francia e Inglaterra y Larruga se lamenta de la siguiente forma:

«La necesidad que hay... de todo género de obras menudas, de quincalla de plata y oro para ejercitar un comercio activo de estas maniobras, que con mucha utilidad del Estado pueda surtir nuestra península, o Indias, la han conocido y conocen los que saben medir la importancia de estas cosas... La mayor habilidad que se necesita para estas operaciones es la del dibujo, y la de abrir en los troqueles los cuños, ya sea de hebillas, o ya de otros semejantes géneros, que se puedan sujetar a la impresión del grabado. Estas habilidades de dibujar y abrir cuños se poseen ya en España, y hay maestros aprobados de tales Academias, lo que falta es que haya personas de caudal, o algunos artífices ricos que se dediquen a costear los grandes gastos de que necesitan estas manufacturas, así por razón de

28 J.M. VALDOVINOS CRUZ, «Primera aproximación al platero Antonio Martínez». *Goya* 160, Enero- Febrero 1981, pp. 194-201.

29 Se reproduce este dibujo en F.A. MARTÍN, «La figura de Antonio Martínez y su obra». *Catálogo de la plata del Museo Municipal de Madrid*. Madrid, 1991, p. 29.

30 C. ESTERAS MARTÍN, «La Real Escuela-Fábrica de Platería de Madrid y su relación con América». *Manufacturas Reales. Patrimonio Nacional*. Madrid, 1995, p. 85.

cuños, como por el de volantes, que son los que facilitan y conducen a que salgan perfectas y cuesten menos, como se hace en Londres, Roma, París, y otras partes en donde ya no se usan máquinas de mástil.

Los extranjeros para las fábricas de hebillas, medallas y otras semejantes, tienen en práctica el uso de los cuños y volantes que las facilitan a la mayor perfección, y menos coste, y esto les mantendrá hechos dueños absolutos de este comercio, mientras en España no se les imite»³¹.

Hay que subrayar en este texto que lo más necesario para el desarrollo de esta industria era el dibujo y que el autor ya menciona que tales habilidades se poseen en España, con una buena cantera de plateros y grabadores con muy alto grado de calidad.

Trabajó para los Reyes, la Corte y diversas instituciones del país. En 1779, a petición del rey, realizó una caja de oro con esmaltes y diamantes. El platero escribió con respecto a la obra: «Mis manos son solo para Su Magestad».

Resulta necesario hacer mención al retrato que de él realizó Francisco Bayeu. Julio Cavestany lo dio a conocer en una publicación de 1923; en ese momento el lienzo era propiedad de doña Saleta Cabrero Martínez. Aparece retratado de medio cuerpo, vestido con peluca, con una sobria casaca y chaleco, y con corbata de chorreras de encaje. Cavestany hace sobre el retrato este comentario «de la distinción personal y moral de Martínez Barrio y de su viva inteligencia acaso dice más el glorioso pincel de Bayeu de lo que podemos añadir nosotros». El retrato parece mostrar a un hombre joven por lo que sería fechable en torno a la década de los 80 (lám. 3).

El propio Francisco Bayeu también sería retratado por Goya, aunque con carácter póstumo y quizás inspirado en un autorretrato que pudo servir de modelo a Goya, copiado en casa del marqués de Toca y en el que podemos apreciar una gran fidelidad respecto a éste. También se reconoce cierta idealización en su retrato. La esposa del propio Francisco de Goya, Josefa Bayeu, era más afín al estilo «idealizante» que al de su propio marido, y se sentía más identificada con él; es probable que tales lazos familiares de alguna manera cohibieran ligeramente el estilo realista del genial autor en dicho retrato. Es conveniente resaltar la extrañeza de que, al morir Francisco Bayeu, nombrará albaceas testamentarios a personas ajenas a la familia, no figurando entre ellas Goya³².

En ambos retratos la posición de los brazos es similar y Martínez nos observa de pie, su gesto resulta altivo y su mirada inquisidora; la representación pictórica parece elevar el rango social del retratado.

31 E. LARRUGA Y BONETA, *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Madrid, 1789, t. IV. Cit. en F.A. MARTÍN, «El platero Antonio Martínez Barrio y su Escuela-Fábrica de latería de Madrid». *El aragonés Antonio Martínez...* ob. cit., p. 39.

32 MARQUÉS DE SATILLO, *Goya en Madrid, su familia y allegados*. Madrid, Editorial Maestre, 1952, p. 24.



LÁMINA 3. FRANCISCO BAYEU. *Retrato de Antonio Martínez.*

CONCLUSIONES

A través de este estudio sobre la situación social de la profesión del orfebre, considerado en el ámbito de la literatura artística mediante la disertación sobre su apariencia física, destacamos las siguientes conclusiones.

Parece necesario subrayar la necesidad de cuestionar las investigaciones que se han realizado en torno a la figura del artista español en el siglo XVIII, especialmente en relación a su imagen. Las publicaciones acerca de la estructuración social en este período cronológico son abundantes, pero las referidas a los artistas no sobrepasan la media docena. Se ha analizado la imagen del artista desde el punto de vista de la valoración de su trabajo, pero no desde la representación y apreciación de sí mismo, al menos en la bibliografía española. Los estudios de los tratados artísticos también presentan un denso campo de investigaciones realizadas, pero los estudios biográficos referidos a la figura del artista y aquellos que ofrecen una imagen de su personalidad están aún por desvelar en lo que se refiere a muchos aspectos de la figura del creador.

El deseo de aparentar de los artistas de la Edad Moderna encuentra su justificación en el reconocimiento social por medio de una serie de privilegios. Estas libertades se fundamentaron en la exención fiscal y se vieron condicionadas por el reconocimiento del valor intelectual de su profesión. La actividad artística comienza a valorarse como dependiente del conocimiento y no como trabajo artesanal realizado de modo manual. Esta serie de reconocimientos fiscales tiene una gran repercusión dentro de la profesión del orfebre, que sin embargo no ha sido estudiada en toda su complejidad.

La imagen que ofrecen los autorretratos pretende confirmar su posición social distinguida. Se trata de un medio de difusión que encuentra en España su apogeo en la segunda mitad del siglo XVIII, consolidándose como género en el seno de la Academia y alcanzando su esplendor con la figura de Francisco de Goya y el movimiento romántico decimonónico. La llegada de artistas extranjeros contratados para la realización de obras reales, tendrá gran peso en ese cambio de mentalidad. Todas estas circunstancias irán progresivamente desligando su oficio de posibles cargos políticos y cargas sociales que afectaban su autonomía profesional. El estatus del artista, en el que el aprendizaje y el mérito se impondrían a la apariencia social, queda reflejado en sus retratos.

El patrimonio suntuario de los V duques del Infantado¹

CARMEN HEREDIA MORENO

Universidad de Alcalá

Los Mendoza constituyeron una de las familias de la nobleza española que mayor interés ha despertado entre los historiadores, entre otras razones por el papel fundamental que algunos de sus miembros jugaron en la Política o en la Iglesia de su tiempo durante la Baja Edad Media y en los comienzos de la Edad Moderna. Baste recordar la figura de don Íñigo Hurtado de Mendoza (1398-1458), poeta, literato y humanista, además de primer marqués de Santillana y uno de los personajes más representativos de la corte de Juan II de Castilla². No menos importancia tuvo su hijo don Pedro González de Mendoza (1428-1495), el tercer rey de España, cardenal y arzobispo de Toledo, canciller de Enrique IV y de Isabel la Católica, humanista y bibliófilo³. Ambos ocuparon también un lugar destacado como introductores

1 Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación HAR2008-02349/ARTE «Patronazgo nobiliario en la monarquía de los Austrias: arte y política entre la corte real y las cortes periféricas».

2 J.C. MAINER y C. OLIVERA SERRANO, «Una visión bio-bibliográfica del Marqués de Santillana», en M. ARTOLA (dir.), *Enciclopedia de Historia de España*. Madrid, Alianza, 1991. A. HERRERA CASADO, *El marqués de Santillana. Marcos, rutas y significados vitales*. Guadalajara, 1998.

3 Una visión de conjunto sobre la familia en F. LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV y XVI*. Madrid, 1942. H. NADER, *The Mendoza family in the Spanish renaissance*. New Jersey, 1979. R. DÍEZ DEL CORRAL, *Arquitectura y mecenazgo*. Madrid, 1987.

del Renacimiento y como mecenas y coleccionistas⁴. Parecido protagonismo en el terreno de la cultura y de las artes tuvieron algunos representantes de la Casa del Infantado, uno de los linajes más poderosos entre la Grandeza de España⁵.

En este contexto merecen especial atención los V duques del Infantado, don Íñigo López de Mendoza de la Vega y Luna y Fonseca y su mujer doña Luisa Enríquez de Cabrera, que contrajeron matrimonio en el año 1552 y fallecieron en 1601 y 1603, respectivamente. Ambos pertenecían a ilustres estirpes castellanas⁶. La duquesa era hija de don Luis Enríquez, VI almirante de Castilla, II duque de Medina de Rioseco, V conde de Melgar, señor de las villas de Castroverde, Aguilar, Rueda y Mansilla, y caballero de la orden del Toisón de Oro. Su madre ostentaba los títulos de VI condesa de Módice y VII de Osona, además de vizcondesa de Cabrera y Bas⁷. Don Íñigo, el V duque, fue el primogénito de don Diego Hurtado de Mendoza y de María de Mendoza y Fonseca, condes de Saldaña y marqueses de Cenete. Había nacido en Guadalajara en el año 1536, pero se trasladó a Medina de Rioseco tras su matrimonio en 1552. En 1666 se instaló definitivamente en la ciudad alcarreña al heredar de su abuelo y tocayo el ducado del Infantado, marquesado de Santillana, condado del Real de Manzanares, señoríos de Mendoza, Hita y Buitrago y los restantes del mayorazgo de la casa⁸. Por último, tras fallecer su madre en el 1580, recibió también, entre otros títulos, los de marqués de Cenete, conde del Cid y barón de Alberique y Alcocer en el reino de Valencia. Además de Grande de España, formaba parte del Consejo Real y era miembro de la orden del Toisón de Oro desde 1593⁹.

4 Las primeras aproximaciones a estas cuestiones en E. TORMO, «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* vols. XXV-XXVI, 1917-1918, pp. 51-114. M. GÓMEZ MORENO, «Sobre el Renacimiento en Castilla. Notas para un discurso preliminar. Hacia Lorenzo Vázquez». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 1, 1925, pp. 1-40. Un estudio más completo y una valoración más reciente y actualizada en S. ANDRÉS ORDAX y J. RIVERA (coord.), *La introducción del Renacimiento en España*. Valladolid, 1992.

5 Un estudio general sobre el ducado en S.C. de ARTEAGA, *La Casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*. Madrid, 1940. Respecto a su condición de «Grandes de España», en el *Libro de Formulario* en el que Felipe II ordenó a su secretario de Estado en 1573 que incluyese a la nobleza de Castilla, los duques del Infantado ocupaban el cuarto lugar, de un total de cuarenta y dos, después del Condestable, el Almirante y el duque de Medina Sidonia.

6 D. GUTIÉRREZ CORONEL, OFM, *Historia genealógica de la Casa de Mendoza*, con prólogo de A. González Palencia. Cuenca, 1946, t. I, p. 259. J. de ATIENZA, *Nobiliario español*. Madrid, 1954, pp. 531 y 883.

7 M. de CASTRO, *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*. Palencia, 1982, p. 215.

8 Un estudio global y reciente sobre los antecesores del V duque en el segundo tercio del siglo XVI en R. GONZÁLEZ RAMOS, «Evolución cultural y contraste generacional. Tres generaciones de la Casa del Infantado y cuatro categorías de sus bienes (1531-1566)». *Tiempos modernos* 20, 2010/1, pp. 1-38.

9 F. LAYNA SERRANO, ob. cit., t. III, pp. 15 y 231.

La personalidad y el papel del V duque como promotor, mecenas y coleccionista de arte ha sido analizada desde distintos ángulos. En 1942 Layna Serrano elogió su carácter afable, familiar y religioso, pero criticó su sentido mundano proclive al despilfarro, su mediana cultura y su escaso gusto artístico ejemplificado en la «desdichada» remodelación que emprendió en su palacio de Guadalajara¹⁰. Parte de esta valoración negativa la hizo suya Herrera Casado que lo calificó de «hombre vacío de ideas que vivió de las rentas intelectuales de su antecesor», aunque reconoció su interés por resaltar la importancia de su estirpe en su intento de convertir el palacio en un «templo de la fama» a través de un vasto programa iconográfico desarrollado por el pintor italiano Rómulo Cincinato¹¹. Este ciclo de pinturas mereció otro detallado estudio en 1982 por parte de Fernando Marías que analizó su contenido desde la perspectiva de «la Virtud como punto de partida para obtener la Eternidad»¹². A partir de entonces, el prestigio del V duque como persona culta, experta y de gusto próximo al de la corte de Felipe II ha ido en progresivo auge gracias a la labor de otros muchos investigadores que, a la luz de nuevos documentos, han procurado clarificar su actuación en diversos ámbitos artísticos.

El punto de partida de esta nueva visión se debe a Morán y Checa que en el año 1985 valoraron la actuación del V duque como la culminación del coleccionismo del siglo XVI en España¹³. En fechas inmediatas, se procedió al análisis de sus tapicerías haciendo hincapié en sus esfuerzos por reconstruir e incrementar la colección de su antecesor, dispersa tras su fallecimiento al no estar vinculada al mayorazgo¹⁴. Posteriormente, Muñoz Jiménez localizó otros documentos que le permitieron realizar un nuevo y minucioso análisis de sus obras arquitectónicas y de jardinería como expresión de su rango y del poder de la Casa del Infantado y como reflejo de las empresas constructivas del monarca Felipe II¹⁵. Por último, Burke y Cherry transcribieron parcialmente su colección pictórica¹⁶ y González Ramos abordó la labor del pintor flamenco Francisco de Cleves durante los años que trabajó para

10 F. LAYNA SERRANO, ob. cit., t. III, pp. 226-231 y t. IV, pp. 183-192 y ss.; «La desdichada reforma del palacio del Infantado hecha por el quinto duque en el siglo XVI «estudio documental». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 1946, p. 23 y *El palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara, 1997, pp. 115-167.

11 A. HERRERA CASADO, «El arte del Humanismo Mendocino en la Guadalajara del siglo XVI». *Wad-al-Hayara* 8, 1981, pp.345-384, sobre todo 349.

12 F. MARIAS, «Los frescos del palacio del Infantado en Guadalajara: Problemas históricos e iconográficos». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 55, 1982, pp. 175-216.

13 M. MORÁN y F. CHECA, *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985, pp.169-70.

14 A. HERRERA CASADO y F. SUÁREZ DE ARCO, «Tapicerías en la casa de Mendoza». *Wad-al-Hayara* 14, pp. 218-219.

15 J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, «Arquitectura, Arte y Poder en la Guadalajara del duque del Infantado a la luz de nuevos documentos (1560-1606)». *Wad-al-Hayara* 25, 1998, pp. 383-341.

16 M.B. BURKE y P. CHERRY, *Collections of painting in Madrid 1601-1755, part I*. Los Ángeles, 1977, pp. 199-203.

la familia, primero al servicio de don Rodrigo de Mendoza, su hermano y yerno, y, después, a las órdenes de él mismo¹⁷. También se han realizado estudios sobre la famosa armería y sobre la magnífica biblioteca de sus antepasados inmediatos que, al menos parcialmente, serían las que luego pasaron a poder del V duque¹⁸, cumpliendo así también este último personaje el repetido tópico de la unión de las letras y las armas.

Respecto a su espléndida colección de plata labrada, oro y joyas, así como a algunos objetos singulares y exóticos que quedaron a su muerte en poder de su esposa, casi nada se ha dicho hasta la fecha, salvo comentarios muy generales dispersos en las anteriores publicaciones¹⁹. Sin embargo, sería necesario conocer todas estas piezas suntuarias, porque, como sucedería después a lo largo del Barroco²⁰, también en la segunda mitad del XVI constituyeron elementos imprescindibles para comprender el modo de vida de la nobleza española contemporánea²¹, ya que no sólo expresan la riqueza y el amor al lujo de su propietario sino que ejemplifican de manera explícita el rango, gusto y mentalidad de una familia noble en el entorno de la corte de Felipe II.

Es decir, la posesión y la ostentación de estos bienes admiten varias lecturas. Por una parte, suponen la manifestación explícita de la nobleza que correspondía al status del propietario. En segundo término constituyen los signos de distinción y refinamiento necesarios para situarse en el lugar adecuado en la escala social y obtener prestigio y reconocimiento, al tiempo que una forma palpable de escenificar la imagen del poder. Tampoco puede olvidarse el importante papel que las joyas y alhajas jugaban en las dotes y como intercambios de regalos sociales o, incluso, a nivel

17 R. GONZÁLEZ RAMOS, «Francisco de Cleves, un pintor flamenco en las cortes ducales del Infantado y Pastrana». *Archivo Español de Arte* 313, 2006, pp. 61-76.

18 Sobre la armería puede consultarse R. GONZÁLEZ RAMOS, «Evolución cultural...» ob. cit., pp. 28-32. Sobre la biblioteca familiar, el estudio más completo es el de M. GONZÁLEZ PAS-CUAL, *La biblioteca de los Mendoza en Guadalajara (S. XV-XVI)*. Tesis Doctoral inédita leída en la Universidad de Deusto en 1998. También R. GONZÁLEZ RAMOS, «Imágenes, libros y armas. Tipología y significado de los bienes de Diego Hurtado de Mendoza, conde de Saldaña y marqués de Cenete (1520-1560)». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 21, 2009, pp. 31-46.

19 A CARRASCO MARTÍNEZ, «Guadalajara, corte de los Mendoza en la segunda mitad del siglo XVI». *Felipe II y las Artes*. Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 59 y ss.

20 Sobre la importancia y el significado de estos bienes suntuarios a lo largo del Barroco puede consultarse J. PORTÚS PÉREZ, «Belleza, riqueza, ostentación. Significados y metáforas de la plata en el Siglo de Oro» y C. HEREDIA MORENO, «Lujo y refinamiento. La platería civil y corporativa», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coord.), *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, pp. 26-41 y 66-83.

21 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, «Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: La importancia social de la plata civil en la España del siglo XVI». *Estudios de Platería. San Eloy* 2001. Murcia, 2001, pp. 131-147. N. GARCÍA PÉREZ, «El consumo suntuario en el Renacimiento: Usos y funciones de las piezas de plata y oro», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2006. Murcia, 2006, pp. 247-255. Sobre su significado entre la nobleza andaluza de este período, A. URQUÍZAR HERRERA, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, 2007, pp. 89 y ss.

diplomático²². Por último, otro aspecto a tener muy en cuenta debió ser también su valor económico, es decir, una reserva monetaria segura en momentos de devaluación de la moneda y un depósito necesario para conseguir caudales líquidos en casos urgentes e imprevisibles. Todas estas cuestiones ponen de manifiesto que el gasto suntuario entraba dentro del «decoro nobiliario»²³, aunque abocaba con frecuencia a un consumo insaciable y descontrolado de objetos y de metales preciosos.

En el caso de los V duques del Infantado no se conserva ninguna de estas piezas o se ignora su paradero. Por lo tanto, las fuentes exclusivas para su estudio son las documentales, sobre todo los inventarios «post mortem» de ambos cónyuges. Además de enumerar todos los bienes libres que dejaron los duques, tales documentos incluyen también algunas noticias sobre sus relaciones familiares y con los artistas de su tiempo y, sobre todo, nos permiten introducirnos en el interior de su mansión para descubrir su ajuar doméstico y para entrever lo que fue su «cámara de las maravillas» por la que, según Morán y Checa, don Íñigo poseía amplia y merecida fama.

Don Íñigo López de Mendoza había contraído numerosas deudas a lo largo de su vida para subvencionar el continuo «despilfarro» a que le obligaba su status social²⁴. Además, tuvo que hacerse cargo de las heredadas de su abuelo y de su madre, aparte de atender a las crecidas dotes de sus cuatro hijas, las únicas que llegaron a la edad adulta, a tono con la categoría de sus futuros yernos. La primogénita y heredera, Ana, se casó en primeras nupcias con su tío paterno Rodrigo de Mendoza en 1581 y, tras su fallecimiento en 1588, volvería a casarse en 1594 con Juan Hurtado de Mendoza, primo hermano de su padre y marqués de Maulas²⁵. Su hija Isabel contrajo matrimonio en 1586 con Lorenzo Suárez de Figueroa, II duque de Feria, que entre el 1591 y 1592 ostentó el puesto de embajador en Roma²⁶. Por su parte, Juana se desposó con Diego López de Zúñiga Sotomayor, marqués de Gibraleón y duque de Béjar, casa que se caracterizó, igual que la anterior, por su mecenazgo y labores diplomáticas²⁷. Por último, Mencía se unió en matrimonio hacia 1581 con Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba²⁸.

22 N. GARCÍA PÉREZ, «Mencía de Mendoza y el intercambio de regalos: Una práctica obligada entre las élites de poder», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 157-172.

23 A CARRASCO MARTÍNEZ, ob. cit., p. 58.

24 Entre la abundante bibliografía reciente que trata sobre estos problemas financieros de la nobleza española en contradicción con el lujo que se veían obligados a aparentar puede consultarse A. ÁLVAREZ-OSORIO ALVARIÑO, «Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (ss. XVI-XVII). *Revista de Historia Moderna* 17, 1998-99, pp. 263-278.

25 F. LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara...* ob. cit. T. III, p. 232.

26 J.C. RUBIO MASA, *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*. Mérida, 2001, pp. 89-103. Entre 1591-92 fue embajador extraordinario en Roma y desde allí enviaría a su suegro los «treinta países» que se recogen en el inventario.

27 F. GLICERINO CONDE MORA, «Los Duques de Béjar». *Historia* 16 XXVII, n° 336, 2009, pp. 80-89.

28 H. KAMEN, *El Gran Duque de Alba, soldado de la España Imperial*. Madrid, 2007.

A pesar de todos estos compromisos y dificultades, don Íñigo logró acumular un importantísimo patrimonio mueble a lo largo de su vida, buena parte del cual se registra en el inventario y tasación que su notario Diego de Cisneros procedió a hacer en su palacio de Guadalajara a partir del día 3 de septiembre del año 1601, a los pocos días de su muerte. El acta notarial se levantó ante Felipe de Pedraza y Antón Sánchez Real, vecinos de la ciudad, que actuaron como testigos²⁹. No es el momento de analizar la hacienda ni el conjunto del patrimonio artístico que, pese a sus cuantiosas deudas, poseía el V duque y que, por otra parte, ha sido ya objeto de algunos estudios parciales, como antes comentamos, pero sí conviene recordar que, entre los numerosos bienes muebles del finado, se contabilizaron casi un centenar de tapices, alrededor de 400 pinturas y más de 200 volúmenes, manuscritos o impresos, así como algunas imágenes de escultura, una caja de naipes o un retablito de plumas, además del mobiliario, armería, ropa blanca, vestidos y alfombras³⁰.

Por lo que respecta a la plata labrada y considerando los botones y las menuencias como unidad, el inventario recoge más de un millar de piezas, doradas o en su color, pertenecientes a cien tipologías distintas, que se distribuían por diferentes estancias del palacio mezcladas a otros enseres domésticos. Predomina la plata civil sobre la religiosa y en aquella sobresalen las piezas del servicio de mesa en cantidad más que suficiente para atender con el decoro y la suntuosidad propios de una corte ducal a un amplio número de invitados en recepciones y banquetes. Los duques presidían estas ceremonias solemnes que solían celebrarse en el Salón de los Linajes del palacio de Guadalajara, decorado con escudos y retratos, cuyo papel simbólico, genealógico e histórico resultaba evidente³¹. Pero estas funciones simbólicas y representativas quedaban patentes y se reforzaban de forma explícita a través del ajuar de plata labrada, ya que más del sesenta por ciento de las piezas incorporaban los blasones nobiliarios de la familia para pregonar su estirpe y su nobleza³². Además, la mención de varios escudos diferentes permite aventurar la cronología aproximada de las obras que los contienen y apuntar la posibilidad de que parte de ellas procediesen de sus antepasados.

29 El documento del inventario, tasación y almoneda en AHN (en adelante Archivo Histórico Nacional). Sección Nobleza. Osuna 1948/3 (17). A él se referirán todos los datos documentales de los que no se indique otra procedencia.

30 *Ibidem*.

31 Sobre la codificación de estos símbolos heráldicos, A. CARRASCO MARTÍNEZ, *ob. cit.*, p. 58 y citas bibliográficas. Sobre los escudos de los Mendoza, A. HERRERA CASADO, «Heráldica mendocina en Guadalajara». *Wad al Hayara* 13, 1986, pp. 195-248.

32 El interés por resaltar la nobleza del apellido familiar a través de la heráldica se patentiza también en un álbum de dibujos cuyas cubiertas ostentan los escudos de la duquesa y del duque, respectivamente. Además, varias hojas del álbum contienen escudos del linaje genérico de la Casa Mendoza y de los II duques del Infantado, entre otros. A este respecto puede consultarse C. HEREDIA MORENO, «El álbum Mendoza de la Fundación Lázaro Galdiano. De repertorio de dibujos a objeto de coleccionismo», en C. de la PEÑA y otros, *Imagen y apariencia*. Murcia, 2009.

Hasta trescientos cuarenta objetos llevan las armas de Mendoza y Luna, distintivas de los II duques del Infantado, don Íñigo Hurtado de Mendoza, marqués de Santillana, y su esposa doña María de Luna, hija del condestable de Castilla don Álvaro de Luna y de su mujer María Pimentel, de quien heredó el mayorazgo de Guadalajara. Según Gutiérrez Coronel, la baronía de los Luna y su escudo se unieron a la casa de Mendoza gracias a este matrimonio³³. Por lo tanto, todas estas piezas habría que datarlas entre 1460 y 1500, años del casamiento y de la muerte del II duque, respectivamente, y cabe suponer que habrían permanecido en la familia desde entonces gracias a las compras en las correspondientes almonedas «post mortem» de los sucesivos individuos que ostentaron la jefatura de la Casa del Infantado. Entre ellas figuran objetos del servicio de mesa, como el «plato grande de manjar», o una veintena de candeleros.

Otras doscientas piezas de plata sólo portan el escudo genérico del linaje Mendoza, una o varias veces repetido, lo que induce a pensar que las aportaría don Íñigo al contraer nupcias con doña Luisa Enríquez en 1552 ó, en todo caso, antes de heredar el ducado, es decir, antes de 1566. Más segura resulta la cronología de aquellas otras obras que llevan los blasones de Mendoza/Enríquez (8) o de Mendoza-Luna/Enríquez (16), fechables, con bastante certeza, entre 1552 y 1601 ya que los adquirirían los V duques para su servicio a lo largo del medio siglo que duró su matrimonio. Por las mismas fechas y para uso común de ambos cónyuges habría que datar también otra decena de piezas de plata decoradas con los escudos de Mendoza-Luna-Fonseca/Enríquez, pero el hecho de añadir en el primer escudo el distintivo del toisón de oro, permite ajustar los años a partir de 1593, momento en que don Íñigo recibió este preciado galardón. En otra docena de objetos, el toisón se incorpora a los blasones de los Mendoza-Luna-Fonseca y se suprimen las armas de los Enríquez, es decir, de la duquesa, aunque esta omisión no significa que fueran destinadas a uso exclusivo de su marido ya que, entre ellos, se mencionan una bacía para levantar la mesa, un par de fuentes y alguna salvilla. Por último, de cuatro candeleros que llevan el escudo de Zúñiga Mendoza se indica que son «redondos de mecheros pequeños antiguos».

Más difícil aún resulta precisar las autorías de la plata labrada, aunque conocemos a una docena de artífices que se relacionaron con el V duque o con sus familiares a lo largo de su vida y que, en algún caso aislado labraron para él alguna pieza de plata o de oro. Según Herrera Casado, Gaspar de Monhierro trabajó a su servicio entre 1564 y 1575, aunque se ignoran la procedencia y la actividad profesional de este platero³⁴. Asimismo, en la dote para el casamiento de su hija Juana con el marqués

33 D. GUTIÉRREZ CORONEL, ob. cit., p. 259.

34 A. HERRERA CASADO, «El arte del Humanismo Mendocino...» ob. cit., Apéndice I, datos procedentes del AHN. Osuna, leg. 2.533-A.

de Gibraltón en el año 1599³⁵, que alcanzó la cifra de 20.000 ducados, figuraban diversas alhajas de oro que tasó Sebastián de Espinosa, platero residente en la corte de Madrid, mientras que de las cosas de plata se hizo cargo el platero Pedro Páez³⁶. Entre la platería de uso de los secretarios del duque, el inventario «post mortem» menciona dos frascos de plata pequeños, «nuevos», con sus cadenas de plata, que hizo Antonio de Castro y que se tasaron en alrededor de 4 marcos. Sin duda, esta partida se refiere a un par de obras de factura reciente que confeccionó este maestro quizás en la misma ciudad de Guadalajara³⁷.

Algo más numerosas son las noticias relacionadas con los plateros de su hermano y yerno Rodrigo de Mendoza, el marido de su hija Ana. En 1587 otorgó un poder a Diego Láinez, «platero andante en corte», para cobrar los gajes que tenía anualmente con el rey. Así mismo consta por la documentación, que su esposa Ana dio carta de pago al artífice de Valladolid Gaspar de Leandro en 1590³⁸. Además, en 1591 el platero Pedro Núñez, vecino de la villa de Madrid, se hizo cargo de guarnecer de bronce dorado doce vidrios que le entregó la citada doña Ana para convertirlos en relicarios³⁹. Otros plateros se relacionan con obras de oro, como veremos más adelante.

En todo caso, entre las piezas de vajilla y de aparador para el servicio de mesa del V duque se cuentan casi quinientos platos de diverso tamaño y valor, entre platillos, platoncillos, platones, platos hondos, de manjar y trincheros⁴⁰. En número de cuatro figuran las calderillas, overos, escudillas y tenedores, mientras que de otros accesorios como saleros, pimenteros, azucareros, fruteros, confiteros o salseras se registran media docena de ejemplares de cada clase. Hay también tres cucharones, tres aceiteras, dos lechonerías, once salserillas y otras tantas cucharas.

Al servicio de mesa estarían destinados también la mayoría de las piezas de beber, como bernegales (1), tazas «francesas» (2), vasos (4), copas (29), cuatro de ellas de pequeño tamaño, cubiletes (8), jarros de pico (28), un par de ellos con tapador, o aguamaniles (24). Entre estos últimos se reseña uno con vertedor, reservado qui-

35 Alonso Diego López Zúñiga Sotomayor, había sido nombrado marqués de Gibraltón en el año 1581 y, más tarde, VI duque de Béjar, según recoge A. ROJO VEGA, *Documentos sobre los seis primeros duques de Béjar*. Valladolid, 2008.

36 AHN. Sección Nobleza. Osuna. 3.398 – 16 – letra P, f. 393. Recogido por J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, ob. cit., p. 407. Sebastián de Espinosa debía pertenecer a la conocida dinastía de plateros de este apellido que trabajó en Madrid desde finales del siglo XV hasta mediados del XVIII. En cambio de Pedro Páez no tenemos noticias.

37 AHN. Sección Nobleza. Osuna. 1948/3 (17), f. 21r. A. HERRERA CASADO, *El Renacimiento en Guadalajara*. Guadalajara, 2005, p. 220, menciona a algunos otros plateros residentes en la localidad en la Calle de la Platería, como Lope de Cuéllar, Juan de Segovia o Alonso Rodríguez. Todos procedían de familia conversa y el primero de ellos fue declarado hereje.

38 AHN. Sección Nobleza. Osuna. 3398, letra L, f. 395.

39 Todos estos datos los dio a conocer J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, ob. cit., p. 406.

40 Sobre las formas y funciones de todas estas tipologías puede consultarse M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

zás para la ceremonia del aguamanos⁴¹, y otro pequeño «para beber en la cama». No obstante, con independencia de que algunos utensilios se utilizasen para estos menesteres, tanto los aguamaniles como las fuentes (22), bandejas (4), salvas con pie (30) y alguno de los azafates y copas que se mencionan (17) se usarían también como adorno para recubrir los distintos cuerpos de los aparadores que, sin duda alguna, se montarían como complemento de la mesa y como marco adecuado para escenificar la imagen del poder y de la nobleza de los duques ante sus súbditos. Sería el caso, por ejemplo, de la copa con medallas y ranas de oro esmaltadas, la de los caballos marinos con óvalos de oro esmaltados o la de cristal con el pie de plata dorada y las armas de Castilla y León acompañadas por flores de lis, regalo esta última, quizás, de algún miembro de la casa real. Las fuentes oscilan entre los 11 y los 15 marcos de peso, aunque una de ellas alcanzó los 27 marcos y otra 26. Algunos ejemplares se describen con estructuras agallonadas o acucharadas y con adornos de serpientes, mascarones, figuras de montería, leones, grifos, águilas, delfines u hombrillos, además del repertorio habitual de temas ornamentales geométricos. Una de las bandejas, de 20 marcos, se decora «con unos navíos y unas arboledas». Entre los aguamaniles sobresale el decorado con la figura del dios Marte, de 28 marcos, frente al peso habitual de 7 a 9 marcos que alcanzan la mayoría de los ejemplares. Otras variadas tipologías como cantimploras, frascos (15), cántaros (3), papelinas (5), bacías «para levantar la mesa», entre otras del servicio de cava, completan el repertorio de la plata de vajilla de la mesa ducal.

Intercaladas a las anteriores se tasaron las piezas de iluminación entre las que destacan los 53 candeleros, de alrededor de 10 u 11 marcos la unidad, frente a la pareja de lámparas y de blandones o a la palmatoria de la que solo se menciona un ejemplar. A continuación, en la capilla privada del palacio se procedió a inventariar el ajuar religioso, compuesto por un pequeño número de piezas indispensable para la celebración del culto: 3 cálices y un par de copones más un portapaz, juego de vinajeras, hostiario y calderilla para el agua bendita⁴².

En la recámara del duque, mezcladas con algunos de los enseres del servicio de mesa, se menciona también un variado repertorio de objetos de decoración y de uso o aseo personal como ramilleteros, pastilleros, cajillas, campanillas, barquillos, perfumadores, calentadores con su cobertor, pomos, pilas de agua bendita, bacías, rociadores, jeringas, y un par de «calicillos» para lavar los ojos, además de un aderezo de escribanía con su tintero, salvadera y tres cañones para pluma. Del mismo tipo son muchas de las piezas de la recámara de la duquesa donde se localizaron numerosas cajitas, varios pomos, estufillas, braseros, perfumadores, azafates, veneras, bacinillas, frascos, cestillo de filigrana y otro cáliz pequeño con la misma función de lavar los ojos, además de un acetre, alguna salvilla, dos escritorios pequeños de

41 Recordemos que se trataba de una ceremonia de tradición medieval todavía vigente.

42 Muchas de las reliquias que atesoró el IV duque se distribuyeron a su muerte por iglesias y monasterios de Guadalajara.

ébano y marfil con chapas de plata, un juego de escribanía y una palmatoria con sus tijeras despabiladeras. Todo ello habla, sin duda, del lujo y refinamiento de los duques y de su gusto por rodearse de objetos exquisitos para los usos más diversos, si bien los escritorios y las escribanías muestran también, de alguna manera, la necesidad de ambos cónyuges de disponer de estos enseres para atender a su correspondencia privada y para guardar sus documentos y cartas personales en la intimidad de sus recámaras.

No obstante, las piezas más costosas se localizaban en el guardarropa. Además de varios utensilios de aseo, como dos pequeños orinales de plata, se tasaron en esta estancia un par de blandones cincelados con el pie triangular, de más de 79 marcos de peso (18'170 kg); un gran brasero ochavado con un friso de grutescos, tarjetas y figuras, que superó los 57 marcos (más de 13 kg), y media docena de bufetes de diferente tamaño y calidad. Los más sobresalientes fueron una pareja de ejemplares cincelados de relieve que alcanzaron los 50 marcos cada uno (11'50 kg). El primero se decoraba con la historia de Medusa y el segundo con una vista de la villa de Buitrago⁴³. Los cuatro bufetes restantes eran de madera de ébano con chapas de plata cuyo peso osciló entre los 6 y los 10 marcos. Tres de ellos iban decorados con escenas figurativas del Triunfo de la Caridad, Andrómeda y Perseo, y el Juicio de París⁴⁴.

A continuación se reseña la plata labrada «De los secretarios», bastante concisa pero suficiente para el desarrollo de sus funciones administrativas: tres salvaderas, un tintero, los dos frascos de plata que labró Antonio de Castro y un sello. De este último se indica que estaba en la contaduría y que lleva las armas de Mendoza-Luna-Fonseca, lo que hace suponer que se utilizaría para sellar los documentos oficiales del duque. Las demás piezas se adornan con los escudos de Mendoza-Luna o los de Mendoza-Luna/Enríquez.

Por último, intercaladas entre las esculturas de madera y los libros, se mencionan cuatro imágenes religiosas de «oja de plata relevada» de diferentes advocaciones –Nacimiento, Sagrada Familia, la Virgen con el Niño y san Juanito–, de las que no se indica su peso ni tamaño, así como otra imagen de Jesucristo con el mundo engoznada en otra de Nuestra señora con el Niño y san Juanito, con una cadena de plata.

43 Posiblemente esta pieza la encargase el V duque entre 1596 y 1601, años en los que emprendió la construcción de la Casa del Bosque de Buitrago, una villa suburbana de tipo palladiano en medio de la naturaleza que, según J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, «La Casa del Bosque de Buitrago (Madrid) y la villa rústica en España». *Villa de Madrid* XXIX, 1992, pp. 37-58, expresa su conocimiento y su gusto por el Manierismo italiano de carácter lúdico y fantasioso para escenificar la imagen del poder.

44 Esta última historia coincide con la de las arquetas de plata de la parroquia de Fuensalida (Palencia) y de la Magistral de Alcalá de Henares, de posible origen cortesano o complutense, y su formato podría ser semejante. Véase C. HEREDIA MORENO, «Arquetas de plata de la segunda mitad del siglo XVI para el servicio del culto». *Archivo Español de Arte* 331, 2010, pp. 270-275.

Dejando al margen estas últimas piezas, el peso total de la plata labrada ascendió a 3.209 marcos, equivalentes a algo más de 738 kg, cuyo valor monetario, a 65 reales el marco, según la cotización habitual de la época, y sin contar el precio de las hechuras, ascendería a 208.585 reales. A esta cantidad habría que añadir el valor de las imágenes y de las menudencias que no se pesaron. En cualquier caso, una cifra muy alta para unas fechas en que se sucedieron las leyes contra el lujo que intentaban, de forma reiterada aunque ineficaz, frenar el derroche suntuario desplegado por la nobleza española⁴⁵. Por ejemplo, la pragmática de 19 de junio de 1593 ordenaba «que ningún platero ni otra persona, pudiera hacer, vender ni comprar bufetes, escritorios, arquillas, braseros, chapines, mesas, contadores, rejuelas, imágenes ni otras obras guarnecidas de plata»⁴⁶, pero muchos de estos tipos de piezas figuraban entre las pertenencias de don Íñigo, como hemos comprobado.

Además, el inventario sólo refleja parte de la colección de platería de los V duques. Según Arteaga, cuando los Mendoza acompañaron a Felipe III a Valencia en el año 1598 con motivo de su boda con Margarita de Austria, «como no bastaba para tanta gente la espléndida vajilla de Guadalajara, el duque labró plata nueva». Con ella se celebró una famosa merienda donde se agasajó a los participantes con «400 platos diferentes de exquisitos manjares que llevaban cincuenta pajes y cada uno cargaba con dos fuentes de plata y de trecho en trecho un maestresala con la toalla al hombro... y cuatro acémilas con reposteros bordados de oro cerraban la comitiva cargados de cantimploras y frascos de plata... La fama de este convite acrecentó en la reina Margarita el deseo de conocer a la duquesa»⁴⁷. Es decir, al menos durante algún tiempo, el duque llegó a tener en su poder un mínimo de 100 fuentes de plata que quizás tuviera que vender poco después para pagar las deudas generadas a lo largo de este viaje.

El texto anterior pone de manifiesto las exigencias y contradicciones en el modo de vida de la nobleza española de la segunda mitad del siglo XVI así como la ineficacia de las leyes contra el lujo, porque no se trata de un caso aislado. Al contrario, el ejemplo del V duque del Infantado nos trae a la memoria el fabuloso tesoro que don Francisco de Rojas y Sandoval, duque de Lerma, acumuló entre sus mansiones de Madrid, Valladolid, la Ventosilla y Lerma casi por las mismas fechas, que, al parecer, superaba con creces al del propio monarca Felipe III. El portugués Pinheiro da Veiga, viajero por la corte de Valladolid, mostró su asombro pocos años después al contemplar el aspecto del espléndido banquete que don Francisco ofreció a los embajadores ingleses en el año 1605, motivado, sobre todo, por los tres riquísimos aparadores cubiertos de plata, oro y cristal, respectivamente⁴⁸. Más

45 J. SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España*. Hemos manejado la edición de Valencia, 2000.

46 Ibidem, p. 274.

47 S.C. de ARTEAGA, ob. cit., pp. 372-374.

48 T. PINHEIRO DA VEIGA, *La Fastigia o fastos geniales*. Valladolid, 1916, p. 64.

espléndida aún fue la plata labrada que el mismo don Francisco exhibió en el año 1615 con motivo de las entregas de Francia⁴⁹, cuando salió de la corte madrileña «la recámara del duque de Lerma con toda la plata y aparadores mui grandiosos» a cargo del platero Diego de Zabalza. También resulta sorprendente la impresionante cantidad de piezas que figuran en el inventario redactado a partir del tres de setiembre de 1616 en el palacio de la villa ducal de Lerma⁵⁰. Sin embargo, cuando el propio interesado efectuó la *Descripción de las rentas, bienes y hazienda* en cumplimiento de un real decreto de Felipe IV fechado en Valladolid en 27 de marzo de 1622⁵¹, el monto total de la plata labrada sólo ascendió a 1391 marcos –108 marcos, la dorada, y 1283, la blanca–, con un valor monetario de 90.415 reales, porque, como él mismo indica, en las mencionadas entregas de Francia «se empeñó en 400.000 ducados, de los que aun debía alrededor de 240.000»⁵².

Otros nobles de la época que, como los anteriores, también estaban obligados a manifestar su rango y su nobleza a través de su patrimonio suntuario no llegaron a alcanzar unas cifras tan desorbitadas. Por ejemplo, la plata labrada que don Alonso Pérez de Guzmán y su mujer doña Ana de Silva, VII duques de Medina Sidonia, poseían en su palacio de Sanlúcar de Barrameda en el año 1615, se componía de 550 piezas de 2050 marcos de peso cuyo valor material se estimó en 133.250 reales de plata, muy por debajo del precio de la colección que estamos analizando⁵³.

Mucho más conciso pero no menos interesante resulta el apartado de las alhajas de oro del V duque del Infantado dirigido a su adorno personal como medio también de resaltar su poder y su grandeza. El lote comprendía una sortija, seis cadenas de varias vueltas más diversos trozos y eslabones sueltos, una medalla, cuatro toisones y algunos adornos como rosas o rosetas. El cromatismo del material se incrementaba en casi todas ellas con el colorido negro, blanco, rojo o verde de los esmaltes. Pero su valor global es difícil de establecer porque no siempre se detalla su peso o su precio, o porque en aquél se incluye también el de los botones esmaltados o piedras preciosas. Aún así, algunas de estas partidas resultan interesantes porque suministran el nombre de su artífice o el de la persona que las regaló. Entre las joyas esmaltadas se enumeran en primer lugar una sortija de 45 reales y tres cadenas. La de eslabones torcidos pesó 7 castellanos y un tomín; la segunda, con 156 eslabones

49 El término se refiere al intercambio de infantes entre España y Francia motivado por la habitual política matrimonial entre ambas casas reales.

50 L. CERVERA VERA, *Bienes muebles en el palacio ducal de Lerma*. Valladolid, 1967, pp. 16-21.

51 Biblioteca Nacional de Madrid. Ms. 2-13551.

52 Los datos los recoge A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La sociedad española en el siglo XVII. I*. Granada, 1992, pp. 363-366.

53 C. HEREDIA MORENO, «Lujo y refinamiento...» ob. cit., p. 77, documento cedido por A. Urquizar Herrera. Sobre el tipo de coleccionismo desarrollado por los VII duques de Medina Sidonia y otros personajes de la nobleza andaluza del XVI se puede consultar la obra de este mismo autor, A. URQUIZAR HERRERA, ob. cit., pp. 140-143.

de 22 onzas, alcanzó 3 castellanos y un tomín, y la última «que se compró de la señora doña Mariana, pesó 1150 reales». Seguramente se utilizarían para colgar de ellas los tres «tusones» con escudos de la orden, uno pequeño y dos grandes, que hizo Francisco de Reinalte, platero de su alteza⁵⁴, y tres rosas para rematarlos. Un toisón más pequeño, de dos castellanos, y una cadena de siete vueltas le regaló al V duque su hija Mencía, la duquesa de Alba, lo que permite fechar estas joyas por los mismos años que los anteriores, entre 1593 y 1601. Otra cadena de una vuelta le entregó como obsequio el duque de Béjar, su yerno, cuando era marqués de Gibraleón.

Muy suntuoso debía ser también el ejemplar de siete vueltas con eslaboncillos menudos que se compró al platero Juan de Nicolás, vecino de Lisboa y residente en Guadalajara; pesó 5 onzas y 10 ochavas que valieron 525 reales, más otros cien por el botón de oro esmaltado y las reasas que se le añadieron. También se indica en el inventario que el platero Juan Gutiérrez incorporó varios eslabones de oro a una pieza anterior. Objeto destacado parece el espejo de ébano guarnecido de planchas de oro esmaltado que le vendió el platero Luis López y, sobre todo, la suntuosa medalla de oro con 44 diamantes y con esmaltes blancos y rojos «que dicen que costó toda ella con diamantes, hechura y oro» 5280 reales.

Al margen de este inventario «post mortem», consta por otros documentos que el V duque regaló a su mujer una cadena de oro y diamantes que mandó comprar al platero Alonso de Narváez, residente en la corte, y que su precio ascendió a 1.432.500 maravedís, de los que todavía debía 1.057.500 en el año 1587⁵⁵. También se conoce que en el año 1593 el duque otorgó otro poder a su contador para comprar joyas de oro por valor de 1683 ducados y medio según su criterio. Aunque nada se indica sobre la naturaleza o la finalidad de dichas alhajas, la coincidencia del año con el de su nombramiento como miembro de la orden del Toisón de Oro permite aventurar que, al menos, parte de la cantidad iría destinada a la adquisición de los tres toisones con sus respectivos aderezos que labró Francisco de Reinalte, según hemos mencionado⁵⁶.

Por último, con este apartado de piezas de oro habría que relacionar los sesenta botones de oro y diamantes que en el año 1586 don Rodrigo de Mendoza, el hermano del duque, encargó al platero de oro Gabriel de Paz, andante en corte, por un precio de 2.580 ducados, para entregar a su esposa. Ignoramos el destino

54 Se desconoce desde cuándo ejercía este puesto, pero J.M. MARTÍNEZ MILLÁN y M.A. VISCEGLIA (dirs.), *La monarquía de Felipe III: la casa del Rey (vol. II)*. Madrid, 2008, p. 545, refieren que en el *Quaderno de gajes del tercio primero de 1612* todavía consta como «Reynaltes Francisco de: platero de oro de Su Majestad». Le sucedió en el cargo su hijo Juan de Reynaltes Briceño el 23 de octubre de dicho año.

55 AHN. Sección Nobleza. Osuna. C3398.D.10-J LS. Se trata de un documento de poder para que el citado Narváez pueda terminar de cobrar la deuda con el producto de las rentas anuales que el duque tenía en Alcalá de Henares y su partido.

56 AHN. Sección Nobleza. Osuna. 3398-M.

de estas joyas tras su muerte en 1589, aunque lo más probables es que quedaran en manos de su viuda. Al menos no hay constancia de que pasaran a poder del duque, a diferencia de lo que sucedió con algunos de sus tapices y cuadros que sí aparecen recogidos entre los bienes libres del V duque inventariados en 1601.

Interesante resulta también el inventario que realizó el mismo notario Diego de Cisneros a instancias de los nuevos VI duques del Infantado y marqueses de Cenete, don Juan Hurtado de Mendoza y doña Ana de Mendoza de la Vega y Salinas, el 26 de febrero de 1603 a los pocos días del fallecimiento de doña Luisa Enríquez de Cabrera, viuda del V duque del Infantado y madre de doña Ana⁵⁷. Se trata de un documento mucho más breve que el de su marido en donde se relacionan «los bienes y dineros que no se avían puesto y asentado en el primer ynventario» y donde sólo figuran ropa blanca y de vestir, varias bolsas con monedas, algunas de ellas de la época de los Reyes Católicos, pequeñas joyas de oro de carácter devocional y varias piezas de plata de su servicio y aseo personal. Entre ellas destacamos ocho Agnus Dei de oro antiguos «de los que se hallaron en la barca de Maluque, que valen 3808 maravedís»⁵⁸ y un relicario de oro con un retrato de la Madre Teresa de Jesús, así como otro par de relicarios y de pomos de plata y varios brincos de ágata con cadenillas de oro.

No obstante, otros objetos suntuarios, por sus materiales, por su procedencia exótica o por su funcionalidad, permiten efectuar algunas consideraciones sobre el carácter y al gusto de doña Luisa más allá de su religiosidad y dentro de la mentalidad de la época y de los tópicos al uso. En este apartado se incluyen, mezcladas entre las piezas anteriores, un par de imágenes con guarniciones de ébano, un relicario pequeño con la caja de ébano y con aldabillas y chapas de plata que alberga las figuras del Calvario en marfil, un vaso de cuerno «que dicen que es de unicornio», una piedra verde que parece «piedra de mal de yjada» o una caja de cuchillos y tenedores con los cabos de coral. «De la Yndia» se indica que proceden una bandeja «colorada y mediada con su cobertor», un cestico de paja y cuatro cajas de diferente forma pintadas de oro y negro. La mayoría de estas piezas contenían numerosas piedras bezares de distinto tamaño, una de ellas «que es como un guebo grande, engastada en oro con un listoncico carmesí», y «otras piedras diferentes de la Yndia». También se citan un par de calabacitas pequeñas «rellenas de pasta». Por último mencionamos un «oratorio o rretablico con dos puertas que es de China, dorado y negro» y contiene un Calvario de marfil con Cristo Crucificado entre los ladrones y la Virgen acompañada de varias figuras al pie de la cruz.

57 AHN. Sección Nobleza. Osuna 3398D.18-R.

58 J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Arquitectura...* ob. cit., pp. 391-392, nos informa que esta barca la había mandado construir el V duque en 1576 a Pedro Martín y Pedro Sánchez, vecinos de Algete, sobre el río Henares entre Maluque y la Granja de Heras, junto a la vieja. Se nos escapa el motivo por el que los Agnus Dei se encontraron en este lugar.

De esta relación de bienes que la V duquesa del Infantado reservó para uso propio a la muerte de su marido cabría deducir su escasa atención a la plata labrada y a las alhajas de oro, excepto las de carácter religioso. Todo lo más, parece que gustaba de objetos exóticos procedentes del Nuevo Mundo y del lejano Oriente y que, de alguna manera, trataba de mantener una pequeña «cámara de las maravillas». Pero el hecho de no haber conservado en su poder un solo volumen de la biblioteca ni una sola pieza de la armería la aleja del tipo de coleccionismo de su esposo, propio de la época manierista. Por el contrario, la abundancia de piedras bezares hace pensar que su interés por los objetos lejanos iba dirigido, sobre todo, a las virtudes y propiedades profilácticas de tales piedras. Ni siquiera llamó su atención el «retablito labrado de plumas con las figuras de san Juan Bautista, san Pedro y san Pablo», un claro ejemplo del arte plumario mexicano que tanta curiosidad despertaba en la Europa contemporánea por su exotismo y sus materiales.

A tenor de todas estas circunstancias cabría aventurar que, seguramente, la educación que recibió doña Luisa Enríquez sería tan tradicional como la de la mayoría de las damas nobles de la época y sus conocimientos e intereses culturales serían mucho más limitados que los del V duque. Nada que ver tampoco con los de algunos conocidos personajes femeninos de la Casa de Austria⁵⁹ o de la propia familia Mendoza, como la famosa doña Mencía de Mendoza, marquesa de Zenete, condesa de Nassau y duquesa de Calabria, que tan importante papel jugó años antes como coleccionista, promotora y mecenas de las artes⁶⁰.

59 A. GARCÍA SANZ y K. FRIEDRICH RUDOLF, «Mujeres coleccionistas de la Casa de Austria en el siglo XVI», en *La Mujer en el Arte Español*. Madrid, 1997, pp. 143-154. Entre los personajes más destacados figura la hija primogénita del emperador Carlos, doña María de Austria (1528-1603), estricta contemporánea de doña Luisa Enríquez.

60 Entre la abundante bibliografía sobre este personaje pueden consultarse los trabajos de N. GARCÍA PÉREZ, *Arte, poder y género. Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico femenino en el Renacimiento español*. Murcia, 2004; «El consumo suntuario...» ob. cit., pp. 247-256 y «Orfebres y plateros al servicio de Mencía de Mendoza», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 437-449 y de J. HIDALGO OGÁYAR, «Doña Mencía de Mendoza, marquesa de Zenete, condesa de Nassau y duquesa de Calabria. Ejemplo de mujer culta del siglo XVI», en *La mujer...* ob. cit., pp. 93-102; «Doña Mencía de Mendoza, embajadora del arte español en Breda», en M. CABAÑAS BRAVO (coord.), *El Arte Español fuera de España*. Madrid, 2003, pp. 185-192 y «Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el palacio del Real en Valencia». *Archivo Español de Arte* 333, 2011, pp. 80-89.

Aportaciones al estudio de la platería cordobesa

M^a ANTONIA HERRADÓN FIGUEROA

Museo del Traje. CIPE

En las colecciones del actual Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico se conservan más de un centenar de piezas realizadas en los obradores cordobeses. De acuerdo, en cierto modo, con la disciplina propia de esta institución –y, por supuesto, también de la de su antecesora, el Museo del Pueblo Español–, en su mayor parte se trata de objetos encuadrados en el capítulo de la platería civil. Por el contrario, la platería religiosa, predominante en la producción de Córdoba, está aquí, como veremos, poco y mal representada. Para empezar, tenemos que señalar que este nutrido conjunto incluye tipos muy diversos –unos mejor conocidos que otros–, con una datación amplia que se extiende desde el siglo XVII al XX. Por otro lado, hay que señalar que, casi sin excepciones, son objetos que fueron adquiridos en su momento en el mercado de antigüedades, bien por coleccionistas actuando como intermediarios, bien de manera directa por la propia institución, circunstancia que lleva aparejada una sistemática falta de información acerca de su procedencia geográfica exacta. Esta omisión, sin embargo, no nos parece decisiva en el caso de las manufacturas cordobesas, ya que durante la segunda mitad del siglo XVIII este importante foco de la platería española colonizó con sus trabajos la práctica totalidad del territorio español. Quizás, pues, en esta ocasión no importe tanto precisar dónde ofrecieron mercancía artífices y corredores, pues la lista de los pueblos y ciudades visitadas por los cordobeses para feriar es bien conocida¹, como profundizar, en la medida de lo posible, en la naturaleza de los objetos vendidos.

1 F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio-Congregación de Plateros Cordobeses durante la Edad Moderna*. Córdoba, 2001, pp. 683-685, documenta la presencia de plateros feriantes cordobeses

En resumen, en esta institución la nómina de piezas unificadas bajo el paraguas del león rampante cordobés puede calificarse de extensa. En ella figuran, entre otras, una exquisita arqueta de filigrana de plata del siglo XVII². También los conocidos cascabeleros de tornapuntas³ característicos del siglo XVIII; lo mismo que varios de los célebres lazos de oro o de plata dorada, adornados con luminosas esmeraldas, con dobletes o con humildes vidrios verdes, utilizados como joya independiente o formando parte de sargas de diversa naturaleza a lo largo de toda esa centuria⁴. Por último, en lo que se refiere a producciones decimonónicas, encontramos, por ejemplo, las largas cadenas de plata dorada realizadas a base de eslabones decorados con diminutas flores estampadas, utilizadas para colgar el abanico de la cintura⁵; los sobrios botones masculinos de plancha⁶ o los muy abundantes crucifijos de filigrana de plata, con o sin el cuerpo de Cristo fundido en plata dorada, que se disponen como remate en rosarios procedentes de toda España.

Entre todos ellos vamos a ocuparnos aquí en una serie de piezas realizadas entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XX, una selección que razonamos, en primer lugar, porque incluye objetos poco estudiados en nuestro país, caso, por ejemplo, de las hebillas de zapato y de los broches, a pesar de aparecer citados con muchísima frecuencia en diversos documentos de archivo. En segundo lugar, porque en nuestro repertorio figuran trabajos marcados por plateros bien conocidos en la actualidad, de manera que con tales noticias es posible contribuir a completar la información acerca del conjunto de su producción⁷. Dicho esto, iniciaremos esta

en las siguientes provincias: Alicante, Almería, Ávila, Badajoz, Cáceres, Cádiz, Ciudad Real, Córdoba, Cuenca, Granada, Guadalajara, Huelva, Jaén, Málaga, Murcia, Salamanca, Segovia, Sevilla, Toledo (aquí en las localidades de Calzada de Oropesa, Lagartera, Mérida, Oropesa, Talavera de la Reina y Yepes), Zamora y Zaragoza.

2 Se trata de una arqueta (CE016273) que no está marcada, si bien no albergamos ninguna duda respecto a su procedencia cordobesa. Aunque su tamaño es menor, formal y técnicamente tiene absoluta semejanza con la que se conserva en la parroquia de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda, fechada en 1686.

3 Dos cascabeleros cordobeses (CE001777 y CE008877) llevan la marca de un artífice desconocido, Román (la n, invertida), y están contrastados, respectivamente, por los fieles Mateo Martínez Moreno (a partir de 1780) y por Juan de Luque y Leiva (en 1777).

4 Los colgantes de lazo cordobeses están bien documentados desde hace años. Han sido estudiados, entre otros, por P. MULLER, *Jewels in Spain (1500-1800)*. New York, 1972, pp. 148-179; L. ARBETETA MIRA, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los Museos estatales*. Madrid, 1998, pp. 58-59 y 165 (nº 121), y A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999, pp. 877-911 y 1341-1358.

5 Entre todas ellas destaca la pieza CE13289.

6 Se trata de un conjunto de ocho botones, provistos de una plancha circular, asa y reasa, marcados por Antonio Merino Jiménez, en el cargo entre 1881 y 1913. Pertenecen a un pantalón de piel procedente de Jaén (CE238), prenda que fue donada al Museo del Pueblo Español en 1934 por Concepción Loring y Heredia, marquesa de la Rambla.

7 A la hora de precisar la autoría de algunas piezas incluidas en estas páginas hemos contado con la extraordinaria ayuda que nos ha proporcionado el profesor José Manuel Cruz Valdovinos, para el que la platería española no guarda secretos.

exposición con la referencia a las piezas de naturaleza religiosa, menos numerosas como ya hemos señalado, para continuar con las de carácter civil, incluyendo aquí las portátiles de uso personal y las específicas del ámbito doméstico.

1. CRUZ DE CARAVACA

En un collar de dos vueltas⁸, compuesto por cuentas esféricas, cilíndricas, facetadas y rectangulares de vidrio, coral y azabache, acompañando a unas medallas de plata caladas de excelente factura dedicadas a las vírgenes de la Fuencisla, patrona de Segovia, y del Sagrario, patrona de Toledo, a san Benito y una más dedicada a la prestigiosa reliquia zamorana, tutelada durante siglos por la orden benedictina, denominada *cruz de carne*, figura como elemento central una cruz patriarcal. Se trata de una cruz de Caravaca, un objeto devocional que, en su reducido tamaño (9 x 4,5 cm.) evoca con fidelidad el relicario o estuche que custodia el *Lignum Crucis* conservado en el santuario murciano de Caravaca de la Cruz⁹.

La decoración de los palos de la cruz es idéntica en ambas caras: se resuelve con un trazo profundo y una guirnalda de ovas con algún losange intercalado, que remata con haces de rayos en los cuatro extremos. Son precisamente los óvalos, calados o no, uno de los motivos más habituales utilizados para decorar estas cruces durante la segunda mitad del XVIII. En el anverso se advierten, además, restos de los dos gruesos clavos superiores del Crucificado, una figura de medio bulto que suele sobreponerse en ese frente y que se ha perdido. Por el contrario, en el reverso se conserva, también sobrepuesta, una Inmaculada plenamente dieciochesca tanto por el movimiento de su amplio manto como por la delicadeza de su pose (lám. 1).

Es en el anverso del pie de la cruz donde figuran tres marcas, una circunstancia poco habitual en piezas de esta naturaleza y dimensiones. La de localidad, en forma de círculo con león rampante de cabeza vuelta hacia la derecha, correspondiente a Córdoba; la de artífice A/RVIZ, de bordes redondeados con casetón en la parte superior, que pertenece al platero Antonio Ruiz León, conocido también como

8 Este collar (CE10678) ha sido publicado en dos ocasiones. La primera por J. DE CONTRERAS Y AYALA, *Catálogo de la colección de collares del Museo del Pueblo Español*. Madrid, ca. 1952, p. 14. Y la segunda en A. CARRETERO PÉREZ (coord.), *Joyas populares. Museo del Pueblo Español*. Madrid, 1984, p. 41. En ambos casos se ofrecen descripciones más a modo de inventario que de catálogo razonado, por lo que el análisis de la pieza que nos ocupa es inexistente. Constituye en su conjunto una joya de gran calidad, de la que, lamentablemente, se desconoce el lugar de procedencia. No obstante, por la iconografía de sus colgantes podría tratarse de un adorno utilizado en las provincias castellano-leonesas.

9 El enclave del santuario murciano estuvo bajo la administración de la Orden de Santiago desde 1344, por mandato de Alfonso XI, hasta 1868, fecha en la que se abolieron todas las órdenes militares. A tenor del elevado número de cruces de Caravaca de que se tiene noticia, parece lógico pensar que la extensión geográfica de su culto coincidiera en líneas generales con la de los territorios sobre los que ejercía su directa influencia dicha orden.



LÁMINA 1. Cruz de Caravaca. Museo del Traje. CIPE. CE10678.

Antonio Ruiz el Viejo¹⁰; y la del fiel 97/MARTINEZ, rectangular con casetón en la parte superior, propia del contraste Mateo Martínez Moreno, figura destacada por haber ocupado en el colegio de plateros cordobés este cargo durante más de dos décadas, esto es, entre 1780 y 1804. Así pues, la pieza se fecha en 1797.

Según testimonian muchas piezas conservadas y bastantes documentos escritos, la existencia de un activo grupo de plateros en la ciudad de Murcia y en la propia localidad de Caravaca no impidió que miembros de otros colegios, entre ellos los cordobeses, fabricasen cruces como la que nos ocupa a fin de satisfacer la, sin duda, importante demanda de las mismas en gran número de provincias españolas, incluyendo el área de influencia directa del santuario¹¹. Dicha producción está documentada, al menos, a partir de las dos últimas décadas del siglo XVIII¹². Hay que recordar que el prestigio de la cruz de Caravaca como reliquia se consolidó en España a partir de los inicios de la Edad Moderna, al extenderse la creencia de que cualquier reproducción de este icono sagrado, al ser puesta en contacto con el original, asumía sus poderes taumatúrgicos. Así, del mismo modo que ocurría en el caso de otras reliquias, la cruz de Caravaca fue considerada durante siglos una eficaz protección en dos de las circunstancias más temidas en la época: durante los partos y durante las tormentas. No es de extrañar, por tanto, que su uso como objeto de devoción estuviera tan extendido.

2. ROSTRILLO

En cuanto al rostrillo¹³, se trata de un pequeño marco oval de perfil exterior mixtilíneo (27 x 22 cm.), realizado a partir de una chapa de plata relevada, recortada

10 Como ya señaló J. RIVAS CARMONA, «La platería cordobesa en Murcia». *Imafronte* 14 (1999), p. 268, Antonio Ruiz el Viejo, aprobado como maestro en 1759, es el platero cordobés con más obra documentada en Murcia después de Antonio de Santa Cruz.

11 En el Museo Etnográfico de Zamora se conserva un molde para fundir cruces de Caravaca.

12 J. RIVAS CARMONA, ob. cit., p. 256 y nota 22 señala que los plateros cordobeses encontraron la oportunidad de fabricar las características cruces de dicha ciudad murciana, en competencia con los plateros locales, e informa de que se conoce una cruz de Caravaca marcada en Córdoba en 1805. Esta pieza, contrastada por Diego de la Vega Torres y marcada por un platero de apellido Góngora, había sido publicada en M. GARCÍA-ESTELLER GUERRERO (coord.), *La Cruz de Caravaca: expresión artística y símbolo de fe*. Murcia, 1997, p. 58 y, como la que nos ocupa, también incorpora la figura de la Inmaculada Concepción en su reverso. Por su parte, F. VALVERDE FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 698, dice que en la relación de alhajas que en 1780 el platero Francisco de Cáceres y Ayllón lleva precisamente al fiel contraste Mateo Martínez Moreno «para su reconocimiento de ellas para sacarlas a vender a la feria de la ciudad de Baeza y a donde le combengan» figuran «Ocho cruces de Caravaca de todos los tamaños». Además, otra cruz de Caravaca (8,4 x 4,7 cm.), contrastada en 1784 por el mismo Martínez Moreno, ha sido subastada recientemente (<http://www.todocoleccion.net/cruz-caravaca-siglo-xviii-plata~x21798001>).

13 Esta pieza (CE104394) fue donada al Museo del Traje. CIPE en 2007 por el conocido coleccionista madrileño Antonio Correa Ruiz, que reunió un interesante conjunto de coronas y halos marianos actualmente en fase de estudio.



LÁMINA 2. Rostrillo. Museo del Traje. CIPE. CE104394.

y cincelada, y decorado con rocallas, tornapuntas y rayos resueltos con un relieve alto y profundo. Además de la burilada del reverso, presenta tres marcas en la parte inferior de su anverso. La de localidad, en forma de óvalo con león rampante a la derecha, correspondiente a Córdoba; la del artífice LVQUE (la Q en forma de P invertida ò 9), en casetón rectangular con estrella en la parte superior, que pertenece

a Francisco Luque¹⁴; y la del fiel MARTINEZ/ [...] 4, rectangular con casetón en la parte inferior, perteneciente al ya mencionado contraste Mateo Martínez Moreno.

Estas marcas sitúan la pieza en 1794, una datación que asimismo confirma la decoración que ostenta. El ella se dan cita los presupuestos estéticos del rococó cordobés, que se aplicaron indistintamente sobre piezas civiles y religiosas aunque parece que se mantuvieron durante más tiempo en el contexto de los adornos específicos de las imágenes marianas. Esta profusión ornamental, además, imprime ligereza y movimiento al ornamento, acortando de paso la distancia formal entre los rostrillos confeccionados a partir de textiles bordados y los marcos inspirados en ellos, elaborados con metales preciosos a priori mucho más rígidos y más pesados visualmente (lám. 2).

3. HEBILLAS

Ya nos hemos referido en otras ocasiones al interés que, a nuestro juicio, revisten las hebillas, un grupo de objetos que, dentro y fuera de nuestras fronteras, fueron, especialmente durante la segunda mitad del siglo XVIII y las dos primeras décadas del XIX, un accesorio indispensable de la indumentaria: las mujeres ajustaban con ellas las lengüetas de los zapatos, y los hombres las lucían en corbatines, calzones y, por supuesto, también en el calzado. Las hebillas, en definitiva, gozaron durante esos decenios del estatus de joyas con mayúsculas, una cualidad que viene avalada por tres argumentos de peso. En primer lugar, por la existencia de marcas de artífice, localidad y fiel contraste sobre las propias piezas; también porque su presencia es continua y numerosa en las relaciones de trabajos marcados por los plateros; y, por último, porque figuran reseñadas como objetos valiosos en cartas de dote, testamentos e inventarios de bienes contenidos en los protocolos notariales de la época¹⁵. Por todo ello no es de extrañar que los artífices se volcaran en la elaboración de estos elementos de cierre con el objetivo de satisfacer una demanda que a todas luces fue muy significativa en España. Sin embargo, otra cuestión bien distinta es que en nuestro país se hayan estudiado de forma sistemática las piezas propiamente dichas y sus características: tipos, decoraciones, centros de producción, dataciones, etc. Con el objetivo de ir llenando este vacío presentamos aquí un pequeño conjunto de hebillas¹⁶ realizadas en los obradores cordobeses (lám. 3).

14 La marca de este artífice, aprobado en 1759 y del que se conocen numerosos trabajos en Extremadura, Andalucía, Galicia y Asturias, ha sido identificada recientemente por el profesor Cruz Valdovinos en *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2007, p. 338, n° 176.

15 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, «Aportaciones al estudio de la platería barcelonesa» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 336-337.

16 Todas ellas fueron donadas en 2007 al Museo del Traje. CIPE por el coleccionista madrileño Antonio Correa Ruiz.



LÁMINA 3. Hebillas cordobesas para zapato. Museo del Traje. CIPE. De izquierda a derecha y de arriba abajo: (A) CE104343, (B) CE104340, (C) CE104374, (D) CE104339 y (E) CE104364.

La más antigua que hemos podido identificar es una pieza fundida, de marco rectangular, ligeramente convexo y de esquinas redondeadas, cuyo perfil interior se ensancha a la altura de los clavillos de la bisagra; está provista de un seguro o abrazadera troncopiramidal que incorpora una única púa. Sus dimensiones son 5,5 x 5 x 0,5 cm. (A) y presenta tres marcas en el anverso del marco. La de localidad, en forma de círculo con león rampante con rabo en forma de tres; la del artífice GONZA/LEZ, en casetón periforme, que podría corresponder a Eulogio González

y Rodríguez¹⁷; y la de fiel contraste 76/ LEIVA (frustra), rectangular con casetón en la parte superior, perteneciente a Juan de Luque y Leiva, que data la pieza en 1776. Hay que señalar que esta última marca figura también en el mecanismo de cierre, junto a la púa, debido probablemente a la conveniencia de garantizar la calidad del metal empleado en una parte no visible –al estar destinada a ajustar la lengüeta del zapato– que bien podía estar realizada en hierro o en otras aleaciones, es decir, en un material de inferior calidad que el utilizado en el marco.

No presenta ningún tipo de decoración, lo que la convierte en un buen ejemplo de la estética neoclásica adoptada por la platería civil de uso ornamental a partir del último cuarto del siglo XVIII. Que esto fue así en España lo avalan también ciertas hebillas para zapato y para calzón marcadas entre 1778 y 1779 por artífices barceloneses¹⁸. Es una sobriedad que contrasta poderosamente con la decoración que ostentan las hebillas fechadas en los años centrales del siglo¹⁹.

Entre los años 1765 y 1780 la producción cordobesa de estos elementos de cierre fue especialmente abundante. Así lo confirman, por ejemplo, el elevado número de modelos presentados al examen de plateros, más de ciento setenta entre las de plata y las de oro. Y también las relaciones de piezas de platería sacadas a feriar por los plateros locales²⁰, en donde figuran, por ejemplo, «evillas de corbatín», «ebillas de distintos tamaños y echuras», «hevillas labradas y lisas», «ebillas lisas, chicas y grandes», «juegos de ebillas de moda de hombre y de mujer», etc.

Pero en las primeras décadas del siglo XIX empezaron a soplar aires de cambio. Las novedades derivaron, en primer lugar, de la sustitución de la gran lengüeta lateral, que en la centuria anterior ajustaba los zapatos de ambos sexos, por una pala de cuero más corta dispuesta sobre el empeine. Esta evolución, que no afectó salvo excepciones al calzado de la mujer, fue, por el contrario, muy evidente en el caso masculino²¹. Así pues, la naturaleza de las hebillas se modificó: fueron perdiendo progresivamente su funcionalidad para convertirse en un elemento de carácter decorativo, usado en contextos cada vez más reducidos. No debe extrañarnos, por

17 Según D. ORTIZ JUAREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 112, este platero fue aprobado en 1762 y su actividad está documentada hasta 1770. Si la autoría que sugerimos quedara definitivamente confirmada, la presencia en esta hebilla de su marca junto a la que el fiel contraste imprime en 1776, prolongaría los años documentados del trabajo de Eulogio González y Rodríguez como artífice.

18 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, ob. cit., pp. 337-339, lám. 1.

19 M.J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, p. 182, lám. 129 y 130 recoge dos dibujos de hebillas fechados en 1754: uno corresponde a una hebilla de cinturón; el otro presenta dos hebillas de diferentes tamaños, entendemos que una corresponde al zapato y otra al calzón. En este último, la hebilla mayor presenta dos diseños, uno con rocallas y el otro con guirnaldas.

20 F. VALVERDE FERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 686-690.

21 Ya analizamos esta evolución experimentada por los tipos de la hebilla de zapato en M.A. HERRADÓN FIGUEROA, «Las hebillas, joyas olvidadas». *Indumenta. Revista del Museo del Traje* 1 (2008), p. 123.

ello, que su forma experimentara alteraciones, que cambiaran los materiales y las técnicas utilizados en su fabricación, y que, en definitiva, disminuyera su demanda y, como consecuencia, también el número de las registradas por los aspirantes a ingresar en el colegio de plateros.

Es lo que pone de manifiesto, por ejemplo, la siguiente pieza que presentamos, también de plata fundida, que presenta un marco oval ligeramente convexo, decorado con una cinta moldurada al exterior y con un festón de hojas al interior, pero cuyo reverso incorpora ahora, en lugar del vástago vertical que sostiene los elementos de ajuste, dos espigas horizontales que permitirían colocarla sobre la mencionada pala. Sus dimensiones son 5,7 x 2,5 x 1 cm. (B). A pesar de que esta pieza no está marcada, nos inclinamos por situarla en el entorno de la platería cordobesa porque conocemos unas hebillas idénticas con la marca de localidad, en forma de óvalo con león rampante; y la de artífice MARTOS en cartucho rectangular, que corresponde a Francisco de Paula Martos, activo en Córdoba entre 1813 y 1859, y titular del obrador más activo de la época.

Por lo que conocemos hasta ahora, las dos espigas horizontales del reverso constituyen precisamente la seña de identidad de nuestras hebillas desde las primeras décadas del siglo XIX hasta las postrimerías de la centuria, momento en que el calzado prescinde casi por completo de este adorno. Según indican las piezas cordobesas, a lo largo de este proceso los marcos también experimentaron ciertos cambios, mediante los cuales los plateros acomodaron sus producciones a las particularidades de la demanda. Así, veremos que durante el tercer cuarto de siglo se continuaron fundiendo y cincelandos hebillas como la que ostenta un marco oval ligeramente convexo, formado por cuatro tornapuntas en ce y decorado con motivos florales en sus ejes. Sus dimensiones son 5 x 3 x 1 cm. (C) y presenta tres marcas. La de localidad, en forma de óvalo con león rampante; la del marcador R/MARTOS en cartucho rectangular con casetón superior, correspondiente a Rafael de Martos y Luque, que desempeñó el cargo entre 1849 y 1881; y la del artífice ORDO (frustra) en cartucho rectangular con casetón superior, que no hemos podido identificar con seguridad²².

También como la que presenta un marco rectangular ligeramente convexo, de lados mayores curvos y menores rectos, decorado con una línea de almohadillado y un festón ondulado en su perfil interior, cuyas dimensiones son 5,7 x 2,2 x 1,5 cm. (D). Aunque se trata de una pieza no está contrastada, su adscripción cordobesa tampoco nos ofrece duda alguna ya que conocemos una hebilla idéntica, subastada recientemente en Madrid, con el siguiente doble marcaje. En un cartucho rectangular figura L9D, estampada por el fiel Cristóbal José de León, segundo contraste

22 Según los datos recogidos en D. ORTIZ JUAREZ, «Libro segundo de aprobaciones e incorporaciones de artífices plateros de esta ciudad de Córdoba». *Boletín de la Real Academia de Córdoba* 95 (1975), p. 194, podría tratarse de Francisco Ordóñez, aprobado en 1850 o de Rafael Ordóñez, aprobado en 1864.

cordobés entre 1859 y 1881, una marca que informa también de la ley del metal utilizado: nueve dineros o plata de segunda ley (750 milésimas), autorizada para la fabricación de piezas menudas de plata a partir de 1805 por la *Novísima recopilación de las Leyes de España*²³. Y la de artífice GIMENEZ en cartucho rectangular, de un platero que tampoco identificamos con seguridad²⁴.

Pero en las últimas décadas de la centuria la producción cordobesa de hebillas experimentó una nueva transformación, ya que las piezas fundidas y cinceladas dejaron paso a las conformadas a partir de finas láminas de plata de segunda ley. Es el caso de la que presentamos aquí, con marco ligeramente convexo, de perfil exterior mixtilíneo e interior ovalado, provisto además de un pequeño faldón. Está decorado con un motivo vegetal en sus lados mayores y con doble línea de punteado y zigzag en semicírculo en los menores, y sus dimensiones son 5,5 x 2,8 x 0,5 cm. (E). En la colección del Museo del Traje. CIPE se conserva media docena de piezas de este tipo: su aspecto formal es similar, aunque todas ellas son distintas entre sí debido a que sus marcos combinan perfiles interiores ovalados, ochavados o hexagonales, lo que da como resultado una extensa variedad de modelos; y en cuanto a su decoración, siempre realizada mediante delicados grabados, tenemos que decir que es asimismo muy diversa, ya que juega con la combinación de motivos florales, vegetales, líneas de punteado y zigzags.

La que mostramos en último lugar tiene tres marcas²⁵. La de localidad, en forma de óvalo con león rampante con corona, cuerpo macizo y rabo en ese; la del artífice M/ LUQUE, en rectángulo con casetón superior, no identificada; y la del fiel M. /0. 750, en rectángulo con casetón superior, que corresponde al contraste Antonio Merino Jiménez, documentado entre 1908 y 1913, y que también informa de la ley del metal utilizado. Aunque quizás sea un tanto prematuro establecer conclusiones definitivas, es posible que la ciudad andaluza fabricara en exclusiva de este tipo de hebillas.

En nuestra opinión, tal combinación de materia, forma y técnica informa de la particular adaptación de la hebilla a los usos españoles a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Como señalamos más arriba, este elemento de cierre ya había abandonado el lugar que había ocupado en el calzado masculino y femenino durante la centuria anterior, quedando su empleo restringido a ciertas indumentarias de trabajo como la de los lacayos. Siendo así las cosas, no debe extrañarnos que se fabricaran con una materia prima más barata que, no obstante permitía seguir poniendo todo el énfasis en la decoración²⁶.

23 Como es sabido, el uso de la plata de nueve dineros o de segunda ley para este tipo de objetos fue autorizado por primera vez en la real cédula de 1792.

24 Según lo recogido por D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones...* ob. cit., p.186, podría tratarse bien de Rafael Giménez, aprobado en 1837, bien de Mariano Jiménez, aprobado en 1850.

25 El par de hebillas conservado en el Museo del Traje. CIPE CE13749 presenta idénticas marcas.

26 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, «Las hebillas....» ob. cit., p. 123.

4. BROCHES

Los broches son joyas de pequeño tamaño realizadas en plata de distinta pureza mediante fundición o estampación y posterior cincelado o grabado de ciertos detalles decorativos. Se componen de dos partes casi idénticas, denominadas macho o corchete y hembra o corcheta, que encajan entre sí mediante la introducción de una lengüeta laminar en una anilla circular, cuadrangular o trapezoidal. A estos dos elementos puede sumarse en ocasiones un tercero, formado por una cadena de longitud variable (oscila entre 3 y 7 cm.), casi siempre de amplios eslabones circulares, que dota de flexibilidad al cerramiento. Completan las características de estas piezas una serie de orificios perimetrales, en número variable, que permiten coserlas sobre una base textil.

Porque los broches son ornamentos que, como en el caso de las hebillas, tienen una función muy precisa: unir dos partes de una pieza textil para ajustarla al cuerpo. De ahí que su uso guarde relación, por ejemplo, con las capas masculinas y con las manteletas o mantones femeninos, lo que no ha impedido, sin embargo, que también se hayan empleado para cerrar los dos lados de una gran diversidad de prendas, populares o no, como, por ejemplo, las capas pluviales. En el caso de los que nos ocupan, una parte importante de los mismos ha llegado hasta nosotros al margen de sus contextos de uso originales, si bien también otro cierto número de ellos han permanecido sobre los textiles. Son estos últimos, unidos a la información que proporcionan las fotografías a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los que nos ofrecen los datos más precisos acerca de la versatilidad y de la abundancia de tales joyas en España.

Por este motivo estos adornos fueron, al menos durante el siglo que transcurre entre finales del XVIII y finales del XIX, uno más de la amplia gama de productos que salían de los obradores de los plateros. Una treintena de los que forman la colección del Museo del Traje. CIPE presentan marcas, lo que informa de que eran piezas muy cuidadas, sometidas al mismo verificación legal que, por poner un ejemplo de todos conocido, la amplia nómina de objetos de platería religiosa²⁷. Y aunque por el momento es prematuro establecer conclusiones definitivas, tales marcas sí permiten al menos esbozar un mapa de los núcleos donde fueron fabricados. Así, al margen de los procedentes de centros plateros como Salamanca y también de piezas realizadas ya en fecha muy tardía, es decir, a mediados del siglo XX por plateros o firmas comerciales dedicadas a la mera copia y producción en serie de

27 En este sentido, el carácter de joya de los broches fabricados en España no difiere en absoluto del que encontramos en otros países europeos. Así, según informa C. JOANNIS, *Bijoux des régions de France*. Paris, 1992, pp. 64-65, los broches utilizados en la indumentaria regional francesa se caracterizan por presentar con muchísima frecuencia marcas de platero. La circunstancia de que en la colección del Museo del Traje. CIPE también figuren piezas de dicha procedencia viene a confirmar que esta producción francesa fue muy importante, trascendiendo incluso las fronteras del país vecino.



LÁMINA 4. Broches cordobeses. Museo del Traje. CIPE. A la izquierda, de arriba abajo: (A) CE13829, (B) CE11570 y (C) CE153. A la derecha, de arriba abajo, (D) CE3592, (E) CE9839 y (F) CE1347.

piezas más o menos antiguas²⁸, en nuestra colección destacan los cordobeses, todos ellos fundidos formando motivos de gran efecto decorativo y acabados con expertos toques de cincel (lám. 4). Como se verá, sólo uno de ellos se fecha en el segundo cuarto del siglo XIX, mientras que los restantes corresponden ya a la segunda mitad de la centuria. No obstante, tenemos que llamar la atención sobre la dificultad que conlleva establecer tanto el momento exacto de aparición de cada uno de estos modelos como el tiempo que estuvieron vigentes. Además, como veremos, era habitual que en un momento dado la oferta de cierres con motivos decorativos fuera muy amplia, a fin de acomodarse a los diversos gustos de los clientes.

28 Es el caso, por ejemplo, de los broches marcados por ciertas platerías madrileñas como López y Meneses. La primera fue fundada en 1918 por Pedro López Palomar. Nació como comercio de antigüedades especializado en plata, y en la década de los 40 derivó su actividad hacia la producción y venta de reproducciones de plata antigua.

El primero que presentamos (A) adopta forma de venera rodeada por una orla floral, incorpora una corta cadena de gruesos eslabones circulares y destaca por su delicado cincelado. Sus dimensiones son 5,7 x 2,5 cm. En el anverso de la lengüeta presenta tres marcas, característica que nos informa del control que el colegio de plateros cordobés ejerció sobre este tipo de piezas. La de localidad, en forma de óvalo con león rampante enmarcado en una fina orla de hojas laurel. También la del artífice MUÑOZ en rectángulo, que pensamos pudiera referirse al platero José Muñoz²⁹. Y, por último, la del fiel P. 9. D., en rectángulo, que corresponde, de acuerdo con la mencionada gráfila, con el contraste Cristóbal Pesquero Soto, en el puesto entre 1830 y 1835, y que vuelve a indicar que la plata es de segunda ley.

El macho y la hembra del siguiente broche tienen forma de corazón rodeado por una orla vegetal (B). Sus dimensiones son 5,7 x 2,3 cm. Una vez más, las tres marcas se sitúan en el anverso de la lengüeta. La de localidad, en forma de óvalo con león rampante. La del artífice A^o (frustra) en rectángulo, un platero que no identificamos por el momento. Y la del fiel 9. D. /MARTOS en rectángulo con casetón superior, correspondiente al contraste Rafael de Martos, que ejerció como tal entre 1849 y 1881, y que vuelve a informar de la condición del metal: nueve dineros o 750 milésimas.

El tercero presenta un motivo calado de *candelieri* (C). Sus dimensiones son 5,8 x 2 cm., y las marcas ocupan el mismo lugar que en los casos precedentes. La de localidad, en forma de óvalo con león rampante de patas delanteras juntas y rabo a la altura de la cabeza. La del artífice R/MALL, en rectángulo con casetón superior, platero no identificado por el momento. Y la del fiel L9D en rectángulo, que corresponde con el contraste Cristóbal José de León, en el puesto entre 1859 y 1881, y que también testifica la ley del metal. Este modelo de broche es muy abundante, tanto en la colección del Museo del Traje, CIPE como en otros museos y colecciones. Sin embargo, sólo el que hemos estudiado presenta marcas que le vinculen con la ciudad andaluza.

A continuación vemos un broche con motivos vegetales estilizados y calados, que conserva una cadena de cuatro gruesos eslabones circulares (D). Está fundido en plata de primera ley y es un poco más grande que los anteriores: 9 x 2,7 cm. En esta ocasión las marcas aparecen en diversas partes de la pieza. La de localidad, troquelada en el anverso del macho y de la hembra, es circular con león rampante sin corona y con el rabo curvo a la altura de la cabeza. Y la de artífice R/GONZA

29 Esta marca no aparece recogida en D. ORTIZ JUAREZ, *Punzones...* ob. cit. Sin embargo, Margarita Pérez Grande, citada en F. VALVERDE FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 397, nota 24, menciona a un platero feriante cordobés llamado José Muñoz el cual en 1831 notifica al Colegio de Plateros de Madrid que había sido objeto de un robo. Podía tratarse, pues, del artífice que marca este broche, ya que, desde luego, la datación del documento referido coincide con las fechas de la actividad de Pesquero Soto como contraste. Sin embargo, es posible que el citado José Muñoz no tuviera obrador abierto y que sólo fuera comerciante. En ese caso, la marca podría corresponder a Manuel Muñoz Crespo, platero aprobado en 1819.

(frustra), rectangular con casetón superior, situada en el anverso la lengüeta y en el anverso de la hembra, que puede referirse a varios plateros de apellido González en activo en el tercer cuarto del siglo XIX³⁰.

Las dos partes del siguiente cierre adoptan la forma de garras de león (E). Sus dimensiones son 9,8 x 3,5 cm. Las tres marcas figuran, como es habitual, en el anverso de la lengüeta. La de localidad es oval con león rampante. La del artífice [...] AL, rectangular, relativa a un platero que no hemos identificado por el momento³¹. Y la del fiel L. 9. D. en rectángulo, que corresponde al ya citado contraste Cristóbal José de León, en el puesto entre 1859 y 1881, e informa una vez más de la ley del metal. En la colección del Museo de Traje. CIPE figuran varios broches con el mismo motivo, fundidos en bronce y aleaciones diversas. No presentar marcas, así que pueden estar fabricados fuera de Córdoba, pero testimonian el gusto de la sociedad española por el modelo.

El último broche de este conjunto también presenta un motivo muy usual en estas piezas, al menos en la colección del Museo del Traje, CIPE. Se trata del cestillo de frutas en orla vegetal. Sus dimensiones son 7,6 x 3 cm. Una vez más, encontramos las tres marcas en el anverso de la lengüeta. La de localidad es oval, con león rampante. La del artífice R/ONZA (frustra), marca que hemos identificado con la de Rafael González, aprobado en 1814. Y la del fiel L. 9. D. en rectángulo, del tantas veces citado contraste Cristóbal José de León, con referencia incluida a la ley de la plata.

5. YESQUERO

Nos hemos referido más arriba a la marca del fiel Cristóbal Pesquero Soto, cuya actividad como contraste está documentada entre 1830 y 1835. Identificada en un broche de la colección del Museo del Traje. CIPE, también figura en las dos piezas de platería civil que exponemos a continuación. Una de ellas es un elemento portátil destinado al uso personal, aunque no se trata de una joya. Nos referimos a una caja de plata en su color conformada en forma aproximadamente semicircular, con un grueso paralelepípedo de acero –el llamado eslabón– soldado en su lado recto. Sus dimensiones son 4,5 x 4 x 1 cm. La tapa, articulada mediante una bisagra, se ajusta a presión y está decorada con una doble línea que enmarca motivos florales y un paisaje, asuntos que se repiten en la base de la pieza y que apenas son visibles debido al desgaste que presentan en ambas caras. En la parte interior de la tapa figura la marca de localidad en forma de óvalo con león rampante en orla de hojas de laurel, utilizada por el antedicho Pesquero Soto entre los años mencionados.

30 Rafael González Aguilar (aprobado en 1864 y activo al menos hasta 1878) o Rafael González Núñez (documentado en 1878).

31 Podría corresponder a Enrique de Corral, aprobado en 1825.

Aunque esta pieza fue publicada como cerillero³², pensamos que debe tratarse de lo que los inventarios de la época denominan «llesquero», un contenedor portátil utilizado para guardar y transportar dos elementos indispensables para hacer fuego: un fragmento de sílex, también llamado pedernal, que produce la chispa en contacto con el acero y la yesca, cualquier material muy seco, comúnmente de trapo quemado, cardo u hongos, preparado para prender. Formalmente el yesquero deriva de las cajas de rapé características de la segunda mitad del siglo XVIII, cuyos perfiles ondulados se transforman ahora, merced a la influencia del neoclasicismo, en las líneas semicirculares que trazan diseño y decoración. Pero, a diferencia de aquéllas, su interior no está sobredorado.

6. TIJERAS Y SALVILLA DE DESPABILADERAS

También de líneas neoclásicas es la última pieza que estudiamos aquí. Se trata de unas tijeras de despabiladeras, que en su día llegaron la colección del antiguo Museo del Pueblo Español formando conjunto con una salvilla hoy desaparecida. Era una bandeja en forma de lanzadera con el asiento oval, que apoyaba en cuatro patas de bola. Entre su perfil exterior y el óvalo interior discurre el ala, lisa, plana y apuntada en sus extremos; debía alcanzar unos 25 cm. de longitud. Según se advierte en la fotografía que se conserva, estaba triplemente marcada en el anverso del centro mismo del asiento con las mismas marcas que describiremos más abajo.

Por su parte, las tijeras tienen los ojos circulares, un tramo recto con volutas superiores y resaltes inferiores, tornillo liso en el eje y caja semicilíndrica apuntada. Además, van provistas de tres patas de bola, dos bajo los ojos y la tercera bajo el extremo del depósito, las cuales facilitarían el apoyo de la pieza sobre la salvilla. Sus dimensiones son 16,5 x 3,5 cm. Según sostiene Cruz Valdovinos, a partir de las dos últimas décadas del siglo XVIII los plateros tratan salvilla y tijeras de manera independiente. Así, los tipos dominantes en dicha centuria colocaban soportes en el platillo para apoyar las tijeras, mientras que ahora son éstas las que tienen patas para descansar sobre la salvilla, una pieza que, en consecuencia, tenía ya utilidad por sí misma³³.

En cuanto a sus marcas, se disponen en torno al tornillo de unión. La de localidad en forma de óvalo con león rampante de rabo enroscado. La de artífice J. /HELLER en rectángulo con casetón superior, que corresponde al platero José Heller³⁴, activo desde 1830. Y la del fiel 1832/PESQUERO en rectángulo con ca-

32 J. PÉREZ VIDAL, *Catálogo de la colección de tabaqueras y artículos de fumador del Museo del Pueblo Español*. Madrid, 1950, p. 32.

33 *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2006, p. 202, n° 91.

34 Sobre la biografía de José Heller (Córdoba 1778-1850), ver M. VALVERDE MADRID, *Los plateros José y Juan Heller de León*, s. d., pp. 42-50.

setón superior, utilizada por Cristóbal Pesquero Soto. Además, en el reverso del depósito se advierte una burilada.

En las páginas precedentes hemos presentado algunos objetos realizados por los artífices cordobeses para cubrir las más diversas necesidades de la vida cotidiana, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y durante buena parte de la centuria siguiente. Con ello hemos pretendido aumentar el caudal informativo existente hasta la fecha en relación con la platería cordobesa.

L'inedito inventario dei beni dell'orafo palermitano Giovanni Di Gaudio

ROSALIA FRANCESCA MARGIOTTA
Università degli Studi di Palermo

Il notaio Ippolito Spanò il 19 gennaio 1636 registra il testamento dell'orafo palermitano Giovanni Di Gaudio¹, da identificare probabilmente con l'artista documentato dal 1624 al 1635, anno di morte².

L'orafo, forse congiunto dell'omonimo argentiere attivo a Palermo tra il 1631 e il 1677³ e verosimilmente imparentato con un altro omonimo stuccatore, impegnato a decorare nel 1612 l'oratorio di Santo Stefano protomartire a Palermo⁴, vuole essere sepolto nella chiesa di Santa Maria di Gesù del capoluogo siciliano⁵. Il testatore indica la moglie Petra come usufruttuaria della sua eredità, morta la quale questa

1 Archivio di Stato di Palermo (da ora in poi ASPa), Fondo notai defunti, Ippolito Spanò, st. I, vol. 3401, cc. 255r– 256v.

2 Cfr. S. BARRAJA, «Gli orafi e argentieri di Palermo attraverso i manoscritti della maestranza», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*. Catalogo della Mostra. Palermo, 2001, p. 671.

3 Cfr. L. BERTOLINO, «Indice degli orefici e argentieri di Palermo», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*. Catalogo della Mostra. Milano, 1989, p. 400; si veda anche S. BARRAJA, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. IV, *Arti applicate*, a cura di M.C. Di Natale, in corso di stampa, *ad vocem*.

4 Cfr. D. RUFFINO-G. TRAVAGLIATO, «Gli archivi per le arti decorative in Sicilia», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Splendori di Sicilia...* ob. cit., p. 774. Si veda anche G. TRAVAGLIATO, in L. SARULLO, ob. cit., vol. IV, *ad vocem*.

5 ASPa, Fondo notai defunti, Ippolito Spanò, st. I, vol. 3401, c. 255v.

doveva passare al figlio Antonino di tredici anni, futuro argentiere, documentato come tale nel 1647⁶, oppure agli altri figli, elencati in ordine d'età, Geronino di dieci anni, Rosalia di sette anni e Francesco di tre anni⁷.

Il Di Gaudio contestualmente ordina che dopo la sua morte l'erede universale doveva far stilare il repertorio ereditario dei suoi beni e soprattutto dell'«apotecam aurificis», amministrata in quel periodo dal nipote Giovanni Bellitto, anch'egli forse esercitante la stessa arte e probabilmente apprendista dell'orafo, da identificare con il Giovanni Bellitti già censito in occasione delle ricerche documentarie effettuate per la mostra *Ori e Argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, curata da Maria Concetta Di Natale⁸. L'artista, inserito anche tra gli argentieri palermitani riportati dal *Dizionario degli artisti siciliani* del Sarullo, ancora in corso di pubblicazione, era documentato finora dal 1641 al 1662, anno di morte⁹.

Il 6 febbraio 1636 viene redatto l'inventario dei beni mobili, degli ori e degli argenti rinvenuti nell'abitazione e nella bottega dell'orafo Di Gaudio, così come si ordinava nel suo testamento¹⁰.

L'assortimento della merce elencata, che non include però gli attrezzi di bottega, testimonia il buon andamento dei suoi affari. Tra i gioielli si enumerano «tri para di pendagli a coffittella con suoi rosetti di piso onza una e trappisi tri»¹¹.

Non potevano mancare le perle, considerate tra «le più perfette componenti del gioiello», cariche di «reconditi significati e nobili qualità»¹², elencate come «un filo di perni con granetti di piso sei trappisi» e «perni grezi per guarnire pendagli sei trappesi»¹³.

Sono annotati ancora «un pendenti, una golera un paro di manigli pecziati et un paro di manigli piani di figliola con tutti li cordelli di piso onzi cinque»¹⁴. La tipologia tardo-cinquecentesca delle catene cosiddette «pizzate» si incontra spesso in tanti inventari siciliani, si ricorda, ad esempio, la «catena pizzata di magli centoquarantasetti» donata nel 1647 dalla moglie di Don Pietro Di Blasi alla Vergine Annunziata di Trapani¹⁵ o la «catina d'oro pizzata di magli novantasette», riportata nell'inventario del 1645 dei «gioielli ritrovati in casa del Principe Gaspare Francesco Fardella»¹⁶. Ancora «maniglie pizzate» erano elencate tra i beni posseduti dall'orafo

6 Cfr. L. BERTOLINO, ob. cit., p. 400; si veda anche S. BARRAJA, in L. SARULLO, ob. cit., vol. IV, *ad vocem*.

7 ASPa, Fondo notai defunti, Ippolito Spanò, st. I, vol. 3401, c. 255v.

8 L. BERTOLINO, ob. cit., p. 399.

9 S. BARRAJA, in L. SARULLO, ob. cit., vol. IV, *ad vocem*.

10 ASPa, Fondo notai defunti, Ippolito Spanò, st. I, vol. 3401, cc. 292r-293v.

11 Ibidem, c. 292r.

12 M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*. Palermo, 2000, II ed. Palermo, 2008, p. 14.

13 ASPa, Fondo notai defunti, Ippolito Spanò, st. I, vol. 3401, c. 292r.

14 Ibidem.

15 M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., p. 47.

16 Ibidem. Si veda anche A. PRECOPI LOMBARDO, «Gioielli, filigrane, pietre e gemme nella prammatica di Michele Fogliani». *Libera Università di Trapani*, a. X, n. 28 (1991), p. 67.

e smaltatore Leonardo De Cara nel 1618, anno della sua morte¹⁷. Catene dalla stessa tipologia ornano anche il verso del reliquiario a busto di Sant'Agata, arricchite da smalti bianchi, rossi, azzurri e bianchi¹⁸. Di tale varietà di catena, «diffusa in tutta l'area mediterranea e prodotta soprattutto in Spagna [...] rimane emblematico esempio quella del XVII secolo del Metropolitan Museum di New York»¹⁹. Probabile prodotto della famosa maestranza dei corallari trapanesi attivi in questi anni anche a Palermo²⁰ è il «paro di coralli grossi tundi di piso onzi setti et menza quarta»²¹.

Si annoverano inoltre «campanelli d'argento numero otto dozane e menza di piso onzi setti et trappisi tridici», probabilmente da appendere alle cinture dei bambini con funzione apotropaica, per tenere lontani con il loro tintinnio gli spiriti maligni, di cui un aulico esempio è dato dall'esemplare in oro e smalto della metà del XVII secolo del Museo Regionale Pepoli di Trapani²².

La presenza di trentacinque «anelli d'argento di Santa Rosolea»²³, denota la forte devozione dei palermitani e dei forestieri per la Vergine, poco più di un decennio dopo l'invenzione delle sue ossa sul Monte Pellegrino e la conseguente liberazione del capoluogo siciliano dalla peste che imperversava, seminando morte²⁴.

Numerosi erano i pendenti con il «nome di Giesù» e le «croci di Malta», queste ultime diffuse insegne che tuttora si custodiscono in numerosi tesori siciliani, tra cui quello della Madonna di Trapani, quello di Sant'Agata di Catania ed ancora quello della Madonna della Lettera di Messina²⁵. In quest'ultimo tesoro si conserva, ad esempio, la preziosa insegna dell'Ordine dei Cavalieri di Malta in oro, smalto e diamanti eseguita da orafo messinese del XVIII secolo²⁶.

17 M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., p. 47. Cfr. inoltre S. BARRAJA, «Una bottega orafa del Seicento a Palermo», in M.C. DI NATALE, *I monili della Madonna della Visitazione di Enna*. Enna, 1996.

18 M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., pp. 47-48 e p. 55, fig. 9; EADEM, «Il tesoro di Sant'Agata. Gli ori», in L. DOUFUR (a cura di), *Sant'Agata*. Roma-Catania, 1996; EADEM, «Enrico Mauceri e il Tesoro di S. Agata di Catania», in S. LA BARBERA (a cura di), *Enrico Mauceri (1869-1966) storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*. Atti del convegno. Palermo, 2009, pp. 141-156.

19 M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., p. 48. Per l'esemplare del museo americano si veda anche P.E. MULLER, *Jewels in Spain 1500-1600*. New York, 1972, p. 110.

20 M.C. DI NATALE, «I coralli della Santa Casa di Loreto» e R.F. MARGIOTTA, «Note documentarie sulla produzione di manufatti in corallo», in M.C. DI NATALE-G. CORNINI-UTRO (a cura di), *Sicilia ritrovata. Arti decorative dai Musei Vaticani e dalla Santa Casa di Loreto*. Catalogo della Mostra. Palermo, 2012, pp. 109-132; 169-178, che riporta precedente bibliografia.

21 ASPa, Fondo notai defunti, st. I, vol. 3401, c. 292r.

22 M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., pp. 25-26.

23 ASPa, Fondo notai defunti, st. I, vol. 3401, c. 292r.

24 G. CASCINI, *Di Santa Rosalia Vergine palermitana*. Palermo, 1651.

25 M.C. DI NATALE, scheda n. I,70 a, b, c, in V. ABBATE-M.C. DI NATALE (a cura di), *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*. Catalogo della Mostra. Palermo, 1995, pp. 164-165; EADEM, «Il tesoro di Sant'Agata...» ob. cit., pp. 239, 286; C. CIOLINO, «Iconologia della Madonna della Lettera nelle arti decorative», in G. MOLONIA (a cura di), *Arte, storia e tradizione nella devozione della Madonna della Lettera*. Atti del convegno. Messina, 1995, pp. 37-45. Si veda anche M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., pp. 21-23.

26 M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., pp. 22-23.

Una particolare tipologia di orecchini sono rappresentati nell'inventario in esame dalle venticinque paia di «circelli di cani», verosimilmente simili al pendente in oro, smalti, gemme e perle che arricchisce il già citato reliquiario a busto di Sant'Agata di Catania, ornato da un cagnolino in smalto bianco²⁷, similmente all'esempio di pendente disegnato nel 1603 dall'orafo Gabriel Ramon, inserito nel *Llibres de Passanties*²⁸, che attestano una circolazione di monili realizzati da artisti siciliani fortemente ispirati a quelli spagnoli.

Si elencano pure sette paia di «occhi di Santa Lucia d'argento», acquistati generalmente come *ex voto* per essere donati a qualche simulacro della vergine siracusana, di cui si custodiscono numerosi esemplari, soprattutto settecenteschi, come il manufatto eseguito da argentieri palermitani del 1764-1765 custodito nella chiesa di S. Lucia a Bisacchino²⁹.

È elencato nell'inventario anche «un cintiglio d'argento deorato», che seppur meno prezioso, doveva ricalcare tipologicamente i tanti esempi di catene siciliane o spagnole dei primi decenni del XVII secolo, come quella eseguita da orafo spagnoleggiante o spagnolo della fine del XVI-inizi del XVII secolo, donata nel 1629, insieme alla collana in oro e smalti³⁰, da donna Giovanna Lucchesi, moglie di don Ottavio II Lanza e Barresi, alla Madonna dei Miracoli di Mussomeli, in ringraziamento della guarigione del figlio, il principino don Lorenzo³¹.

Si ricordano, infine, «iditali d'argento numero tridici di piso onza una e menza» e «tri busciuletti tri medagli tri crocetti una di detti e deorata»³². Questi ultimi oggetti erano preparati probabilmente, come osserva Antonino Giuffrida, a commento dell'inventario della bottega dell'orafo napoletano esercitante a Palermo, Vincenzo de L'anno, per «soddisfare la richiesta del cliente occasionale e che non ritiene di spendere somme consistenti», invece, i manufatti in argento e oro più articolati venivano realizzati su commissione³³.

Tra le pietre preziose, verosimilmente acquistate già tagliate, si elencano «petri di primo vestiri cinque dozzani», «rubinetti piccoli numero dicisettti», gemme capaci «di

27 Ibidem, p. 127.

28 Si veda riprodotto in M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., p. 127.

29 R.F. MARGIOTTA, *Tesori d'arte a Bisacchino*. «Quaderni di Museologia e Storia del collezionismo», collana diretta da M.C. Di Natale. Caltanissetta, 2008, pp. 130-131.

30 I. BARCELLONA, *Ori, argenti e stoffe di Maria SS. dei Miracoli. Mussomeli tra culto e arte*, presentazione M.C. Di Natale. Caltanissetta, 2000; EADEM, scheda n. 7, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Splendori di Sicilia...* ob. cit., pp. 306-307; M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., p. 48.

31 I. BARCELLONA, *Ori, argenti e stoffe...* ob. cit.; EADEM, scheda n. 8, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Splendori di Sicilia...* ob. cit., pp. 307-308; M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., p. 48.

32 ASPa, Fondo notai defunti, Ippolito Spanò, st. I, vol. 3401, cc. 292r-v.

33 A. GIUFFRIDA, «Appartenere all'Arte: la vita e la morte degli orafi e degli argentieri nella Palermo del XVI secolo», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Storia critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina. Caltanissetta, 2007, p. 199.

attrarre onori e potere, smorzare l'ira, difendere dalla seduzione e conferire prosperità e benessere», simboleggianti il fuoco dell'amore e della perfezione umana³⁴.

Tra le pietre preziose dal colore rosso vi è «un jacinto grosso»³⁵ il quale «protegge dal fulmine, provoca il sonno e rende un cuore felice»³⁶, ed ancora «quattordici dozzani di petri a sei anguli e quattro di color acqua marina e rossi», «vinti virilli bianchi e quattro torchini di levanti piccoli»³⁷.

Dopo l'elencazione delle gioie si passa alla descrizione dei pochi, ma interessanti arredi custoditi in casa di Giovanni De Gaudio. Probabilmente la sala sarà arricchita da «dui caxi di fagho con suoi arpii», «un'altra caxia di nuci con suoi arpii», «sei seggi di nuci con suoi arpii sotto», «cinque seggi di noci vecchi»³⁸. Le pareti sono adornate da «numero 14 quattri delli Vergini con suoi cornici novi» con «altri tre quatre cioè S. Francesco, Santa Rosolea e Sancto Antonino con suoi cornici», «altri tri quatri cioè la Madonna del Rosario, San Giacinto e Giesù, Maria Giuseppi con suoi cornici»³⁹.

In camera da letto dovevano trovar collocazione «una trabacha di noci grossa con sua lettera», «un buffittuni di noci e un'altra boffittella di fago piccola»⁴⁰.

Nonostante il buon numero di oggetti pronti nella bottega del Di Gaudio che denotano una certa disponibilità finanziaria poiché servivano molti capitali da reinvestire nella bottega «per l'acquisto delle materie prime quali l'oro, l'argento, gli smalti, le pietre preziose e quanto altro necessario per realizzare gli oggetti da conservare sugli scaffali»⁴¹ è annotato nel documento un debito di onze 120 con tre noti orafi: Giuseppe Bracco, Francesco Montalbano e Pietro Antonio Omodei⁴².

Il primo, attivo a Palermo tra il 1631 e il 1663, è il padre dell'orafo e argentiere Antonino, console nel 1681⁴³, e di Francesco, in società con il fratello, anche lui orafo e argentiere e console nel 1682, quando garantisce la lega argentea della croce astile del tesoro della Madonna di Trapani⁴⁴, ed ancora nel 1688, 1699 e nel 1706⁴⁵.

34 M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., p. 16.

35 ASPa, Fondo notai defunti, Ippolito Spanò, st. I, vol. 3401, c. 292v.

36 E. STEINGRABER, *L'arte del gioiello in Europa dal Medioevo al Liberty*. Londra, 1965, p. 10. Si veda anche M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., p. 18.

37 ASPa, Fondo notai defunti, Ippolito Spanò, st. I, vol. 3401, c. 292v.

38 Ibidem.

39 Ibidem.

40 Ibidem.

41 A. GIUFFRIDA, ob. cit., p. 192.

42 ASPa, Fondo notai defunti, Ippolito Spanò, st. I, vol. 3401, c. 293v.

43 S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, con saggio introduttivo di M.C. Di Natale. Palermo, 1996, p. 68. Per l'artista si veda anche IDEM, «Gli orafi e argentieri...» ob. cit., p. 669 e IDEM, in L. SARULLO, ob. cit., vol. IV, *ad vocem*.

44 Cfr. M. VITELLA, scheda II, 19, in V. ABBATE-M.C. DI NATALE (a cura di), *Il Tesoro...* ob. cit., pp. 213-215.

45 S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., pp. 68, 69, 70, 71.

Il citato Francesco Montalbano, appartenente alla famiglia di orafi e argentieri attiva a Palermo, ma originaria di Sambuca di Sicilia, cittadina in provincia di Agrigento, è documentato dal 1620 al 1649⁴⁶, attivo certamente nella stessa bottega dei fratelli Leonardo e Giuseppe, che insieme all'orafo Michele Castellani eseguirono la preziosa corona della Madonna della Visitazione di Enna⁴⁷, ricca di gemme e smalti, tanto elogiata già da Maria Accascina⁴⁸.

L'ultimo orafo citato è Pietro Antonio Omodei, attivo a Palermo tra il 1635 e il 1683, anno di morte⁴⁹, molto apprezzato presso la nobiltà palermitana⁵⁰, console della maestranza nel 1653⁵¹.

Ancora alla maestranza degli orafi e argentieri di Palermo⁵² appartenevano verosimilmente i testimoni dell'inedito documento, le cui firme riportate in calce ricordano il *magister* Paulus D'Andrea e il *magister* Petrus de Siardo (Sicardo?), finora non noti⁵³.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Archivio di Stato di Palermo, Fondo dei notai defunti, Ippolito Spanò, st. I, vol. 3401, cc. 292 r-293v

Palermo, 6 febbraio 1636

Bona mobilia aurum argentum ramum et alia inverta in domo et apoteca del quondam Joannem de Gaudio

In primis zichini venetiani numero settantatri

Item zichini torchischi n.o dudici

Item un dusaturi di dieci

Item oro fuso menza onza

46 S. BARRAJA, in L. SARULLO, ob. cit., vol. IV, *ad vocem*.

47 M.C. DI NATALE, «Le vie dell'oro: dalla dispersione alla collezione», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti...* ob. cit., pp. 30-32; EADEM, *I monili della Madonna...* ob. cit., pp. 39-43. Per l'artista si veda anche EADEM, «Montalbano, Barbavara e la produzione orafa a Palermo nella prima metà del Seicento», in V. ABBATE (a cura di), *La sfera d'oro. Il recupero di un capolavoro dell'oreficeria siciliana*. Catalogo della Mostra. Napoli, 2003, pp. 68-74; EADEM, *Gioielli...* ob. cit., pp. 132-137.

48 M. ACCASCINA, «Oreficeria siciliana. Il tesoro di Enna». *Dedalo* XI, 3, agosto 1930, p. 160.

49 S. BARRAJA, «Gli orafi e argentieri...» ob. cit., p. 669.

50 S. BARRAJA, in L. SARULLO, ob. cit., vol. IV, *ad vocem*.

51 S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., p. 65.

52 Cfr. S. BARRAJA, «La maestranza degli orafi e argentieri di Palermo», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti di Sicilia...* ob. cit., pp. 364-376. Per l'organizzazione della maestranza si veda anche A. GIUFFRIDA, «Memoriale di lo argento e di lo oro. Committenza e maestri argentieri nella Sicilia del Rinascimento», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Splendori di Sicilia...* ob. cit.

53 ASPa, Fondo notai defunti, Ippolito Spanò, st. I, vol. 3401, c. 293v.

Item onzi sei trappisi diciseti et cocci otti di oro rotto
Item onza una quarti tri e trappisi dui di oro didorato fuso
Item tri para di pendagli a coffittella con suoi rosetti di piso onza una e trappisi tri videlicet
Item un filo di perni con granetti di piso sei trappisi videlicet
Item perni grezi per guarnire pendagli sei trappesi videlicet
Item un pendenti una golera un paro di manigli pecziati et un paro di manigli piani di figliola con tutti li cordelli di piso onzi cinque videlicet
Item un paro di coralli grossi tundi di piso onzi setti et menza quarta videlicet
Item argento fuso di metà onzi ondici e trappisi quattro videlicet
Item campanelli d'argento numero otto dozane e menza di piso onzi setti et trappisi tridici videlicet
Item anelli d'argento di santa Rosolea n. trenta cinque videlicet
Item tra nome di giesù e tra croci di malta numero vinticinque videlicet
Item circelli di cani para numero vinticinque di piso onza una videlicet
Item quattro para d'arrigordi e vinti tri spingoli
Item occhi di santa lucia d'argento para numero setti
Item un cintiglio d'argento deorato
Item quattro serenti (sic) a fischetti d'argento videlicet
Item iditali d'argento numero tridici di piso onza una e menza videlicet /
Item tri busciuletti tri medagli tri crocetti una di detti e deorata e altro argento rotto di piso onzi dui e menza videlicet
Item una ciotola d'argento rotto di piso onzi cinque
Item petri di primo vestiri cinque dozzani videlicet
Item rubinetti piccoli numero diciseti
Item un jacinto grosso
Item quattordici dozzani di petri a sei anguli e quattro di color acqua marina e rossi videlicet
Item vinti virilli bianchi e quattro torchini di levanti piccoli videlicet
Bona mobilia
In primis dui caxi di fagho con suoi arpî
Item un'altra caxia di nuci con suoi arpî
Item sei seggi di nuci con suoi arpî sotto
Item cinque seggi di noci vecchi
Item dui bagulli di coiro nigro vecchi
Item numero 14 quattri delli vergini con suoi cornici novi videlicet
Item altri tre quare cioè S. Francesco, Santa Rosolea e Sancto Antonino con suoi cornici videlicet
Item altri tri quatri cioè la Madonna del Rosario san Giacinto e Giesù, Maria Giuseppe con suoi cornici videlicet
Item una trabacha di noci grossa con sua lettera videlicet
Item un buffittuni di noci e un'altra boffittella di fago piccola videlicet

Item una altra trabacha piccola di riposo

Item quattro vanchitti

[...]

Nomina debitorum

In primis illas oz centumviginti detto quondam debitos per Joseph Bracco, Franciscus Munt'albano et Petrus Antonium Homodei oz 120

Item alias uncias otto [...] debitos per dittos de Braccho et Muntalbano

[...]»

Lello Scorzelli (1921-1997).

Trabajos de orfebrería religiosa

VÍCTOR MARÍN NAVARRO

Doctor en Historia del Arte

DATOS BIOGRÁFICOS

Raffaele (Lello) Scorzelli nació en Nápoles el 1 de noviembre de 1921 en el seno de una familia de tradición artística, ya que su padre, Eugenio Scorzelli, era pintor y dejó unos 1.500 óleos firmados en la ciudad. Lello presentó desde una edad temprana interés y habilidad para el diseño, pero su entorno lo encaminó hacia la carrera de Medicina. Inscrito en la Facultad de Medicina, el estudio de esta disciplina le aportó importantes conocimientos anatómicos que le serían de utilidad para el diseño de la figura humana. Después de su primer año de carrera universitaria, se matriculó en la Academia de Bellas Artes de Nápoles, donde estudió diseño y escultura como autodidacta. La situación política en Italia estaba determinada por el gobierno fascista de Benito Mussolini y, en consecuencia, las primeras exposiciones de Scorzelli estuvieron vinculadas a la política cultural institucionalizada por el gobierno del Duce: en 1938-39 participó en la Tercera Sindical Fascista napolitana y en 1942, en la XXIII Bienal de Venecia. En estos trabajos juveniles, su obra está obsesionada con la representación del tema femenino y con la descripción de estados de ánimo y de sentimientos, rehuyendo generalmente los accesorios formales de la escultura. Scorzelli prefería aproximarse de manera simple, directa y realista al modelo, preservando fielmente los datos aportados por el natural.

La Segunda Guerra Mundial afectó su producción, como a otros tantos artistas, interrumpiendo dramáticamente su ritmo de trabajo. La lucha por la supervivencia fue tremendamente dura para Scorzelli durante este periodo, ya que fue apresado e internado en un campo de concentración en Alemania. Tras varias peripecias y una angustiosa fuga, consiguió escapar y regresar a su Nápoles natal. En 1945, después de la lectura de la *Vida* de Cellini, se apasionó por el Renacimiento y emprendió un viaje de estudios a Florencia, para admirar a maestros como Donatello o Ghiberti, entre otros, que marcarían para siempre su técnica de trabajo del bronce. En los primeros años de la posguerra, lució por sus retratos, en los cuales captura la humanidad y la psicología del retratado con un cierto distanciamiento, sin recurrir a exageraciones caricaturescas. Algunos de sus retratos de esta época fueron los de Montale y V. E. Barbaroux (1949), Aligi Sassu y Titina de Filippo (1951). El gusto por este género continuó a lo largo de su carrera, y en las décadas de 1950 y 1960 aportó trabajos notables como los retratos de Strawinsky (1952), Orio Vergani y Eugenio D'Ors (1954), Giacomo Puccini (1960) y Enrico De Incola (1961). Fruto de la actividad descrita, en 1947 presentó por primera vez una exposición individual en la Galería Manzini de Milán, que recogió esculturas y diseños creados desde 1940 a 1946. En esta muestra, además de sus retratos, presentaron un gran interés sus figuras femeninas captadas en poses cotidianas y de introspección psicológica, como *Niña con la paloma* (1943), *Muchacha napolitana* (1945), *Madre que duerme* y *Mujer al sol* (ambas de 1946).

A partir de este momento, la carrera de Lello Scorzelli adquirió un ritmo vertiginoso, dándose a conocer en los más reputados círculos artísticos de Lombardía y Roma. Los premios y las condecoraciones en diversos certámenes italianos se fueron sucediendo, al igual que las exposiciones protagonizadas por el autor. En 1948 venció en el premio de escultura de Cava dei Tirreni, y en 1950 fue galardonado por la *Pala de San Giuseppe* en el Vaticano, aunque el concurso fue anulado. También fue condecorado por las autoridades de Frosinone, en las inmediaciones de Roma. Realizó diferentes exposiciones en la Galería Chiaruzzi de Roma (1948 y 1952), la Galería Barbaroux de Milán (1950 y 1951) y la Galería La Strozzi de Florencia en 1953. Nunca perdió de referencia su tierra natal, para la que realizó en 1953 *Il Bassorilievo* de treinta figuras para la fachada del Teatro de San Fernando de Nápoles, bajo el encargo de Edoardo De Filippo. A este trabajo le sucedieron muestras en la VII *Quadriennale* de Roma (1955) y en las galerías Le Ore de Milán y Medea en Nápoles. En 1958 obtuvo un reconocimiento definitivo para su obra, pues expuso una serie de pequeños bronce en la exposición colectiva de Jóvenes Artistas Italianos en la *Permanente di Milano*, recogiendo elogios de la crítica. En ese mismo año, recibió el Premio Suzzara.

En la década de 1960 comenzó a interesarse por la escultura sacra, que será el tema predominante de su producción hasta el final de su carrera. El principal valedor del artista fue Giovanni Battista Montini, Pablo VI, quien concedió una particular atención al desarrollo del arte cristiano. Montini conoció a Scorzelli en 1959, durante

sus años de arzobispo en Milán, ciudad en la que el escultor había fijado su residencia. En 1963, Montini requirió la presencia de Scorzelli en Roma, asignándole un estudio en el Governatorato del Vaticano. A partir de este momento, la Santa Sede encargó diversas esculturas y objetos de orfebrería a Scorzelli, que se convirtió en el artista más requerido por Pablo VI, ocupando un papel destacado en la cámara vaticana. El escultor napolitano fue el encargado de realizar obras capitales para el Papado como el *Pastoral* de Pablo VI (1963), el *Bronce del Sínodo* (1962-1967) en el que se retrató la labor de los padres conciliares durante el Vaticano II, la *Última Cena* y el *Vía Crucis* de la capilla privada del papa en el Vaticano (1964) y la *Puerta de la Oración* en la basílica de San Pedro entre 1968 y 1971, cuya apertura inauguró el Jubileo de 1975. De su estancia en el Vaticano debemos resaltar, además, los retratos de Juan XXIII y Pablo VI esculpidos en 1964. En este momento de madurez artística, el naturalismo de la obra de Scorzelli convive con licencias visionarias, explorando la expresividad matérica del bronce a través del raspado y el cincelado, obteniendo así un lenguaje vibrante e inundado de una emotiva piedad. Por tanto, fue Lello Scorzelli el artista que mejor plasmó en sus trabajos el *aggiornamento* que Pablo VI impulsó desde el Concilio Vaticano II y que vibraba intensamente en la vida eclesiástica de los años sesenta. En 1984, Scorzelli creó el monumento conmemorativo a Pablo VI para la catedral de Brescia, en el que retrató al pontífice arrodillado ante la Puerta Santa del Vaticano abierta con la ocasión del Jubileo de 1975, símbolo de la apertura de la Iglesia al mundo.

La relación de Scorzelli con el tema cristiano fue prolífica durante las décadas de 1970 y 1980. A principios de los años setenta concibió su monumental puerta sobre *El elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam. Entre 1985 y 1990 concibió la Puerta sobre la Vida de la Virgen en bronce, plata y cobre bruñido; y el *Vía Crucis* y el ajuar litúrgico en plata para la Capilla Pontificia de los Nuncios en Santa María sopra Minerva de Roma. En estos años sus diseños de ajuar litúrgico en plata alcanzaron un notable interés, conservándose en la actualidad un repertorio destacable de ellos en la Fundación Lercaro, afincada en Villa San Giacomo en Bolonia. En sus últimos años de actividad terminó la *Puerta del Cielo* en bronce, cobre y plata para la iglesia de San Pedro en Portovenere en 1992 y otras creaciones como la figura monumental de la Fontana del Guerraccino para la RAI-TV en Nápoles y su clasicista *Mater Naturae* ubicada en la Grotta Arpaia. Desde 1965 Scorzelli también se dedicó a la ilustración de libros, terreno en el que transmitió un importante legado. En 1997 murió Lello Scorzelli, el escultor que en pleno siglo XX había llegado a ocupar un papel central en la corte vaticana, casi emulando a los inigualables y universales artistas de cámara papales del Renacimiento y el Barroco¹.

1 AA. VV., *Arte e fede nell'opera di Lello Scorzelli*. Milán, San Paolo, 1994, pp. 178-179.

EL BÁCULO PAPAL DE PABLO VI

Giovanni Battista Montini, ya desde sus años como arzobispo de Milán, estuvo interesado en renovar el arte sagrado, asimilando propuestas artísticas de la contemporaneidad que fuesen acordes con la naturaleza tradicional del arte cristiano. En la década de 1950, en su arzobispado se llevó a cabo una impresionante labor renovadora en la construcción de iglesias, diseñadas con un lenguaje homogéneo, basado en la funcionalidad litúrgica, la economía de medios y la modestia formal, pretendiendo subrayar el sentido simbólico de la «pobreza» de estos templos en el contexto materialista de la emprendedora y fabril urbe milanesa². Constatamos, por tanto, que tanto el acercamiento renovador y transformador a la sensibilidad contemporánea como la apertura hacia la sociedad actual, eran principios presentes en la figura del cardenal Montini antes de ser elegido pontífice en 1963.

La elección de Pablo VI (1963-1978) como pontífice se produjo el 21 de junio de 1963. De manera inmediata, el papa promovió la apertura de la segunda etapa conciliar, que según estableció, debía actualizar el conocimiento y la definición de la Iglesia, reformar la institución depurándola de algunos factores caducos y defectuosos adquiridos en el pasado, trabajar en la reconstrucción de la unidad de todos los cristianos y promover el diálogo de la Iglesia con el mundo contemporáneo³. Este último punto es el que más íntimamente relacionado se encuentra con la necesidad de renovación del arte sacro que emprendió el pontífice. Montini afirmaba literalmente que «tratará el Concilio de tender un puente hacia el mundo contemporáneo»⁴. El Concilio Vaticano II se planteaba como el escenario ideal para que la Iglesia resolviese una paradoja que había caracterizado las últimas décadas de su historia: por una parte, la diferenciación y separación del mundo contemporáneo, fruto de su necesidad de distinguirse de los errores, a su juicio, cometidos por la Modernidad; y por otra parte, su exigencia de vivir en medio de ese mundo y de vivificarlo mediante el apostolado. La Iglesia debía dialogar con el mundo contemporáneo, una época difícil, que según Pablo VI, despertaba en los creyentes sentimientos legítimos de espanto, aflicción, defensa y condena. Pero esa barrera emocional debía superarse con el amor que caracterizaría al Concilio. La Iglesia, fortalecida por el amor, estaría preparada para afrontar su relación con el mundo contemporáneo con aliento, regocijo, confianza y amistad. El mensaje que habría de surgir del Vaticano II debía ser ante todo esperanzador. La Iglesia pretenderá acercarse a todos aquellos que sufren y lloran, a los hombres de la cultura incluidos los artistas, a los trabajadores, a los jefes de los pueblos y a las otras religiones, con una palabra renovada y con un gesto más caritativo y más consciente de su misión.

2 G.B. MONTINI, «Estas nuevas iglesias». *Fede e Arte* 1962, pp. 224-225.

3 PABLO VI, «Discurso de apertura de la segunda sesión del Concilio Vaticano II, pronunciado por S. S. Pablo VI el 29 de septiembre de 1963», en CONCILIO VATICANO II, *Constituciones. Decretos. Declaraciones. Legislación posconciliar*. Madrid, BAC, 1967, p. 1008.

4 *Ibidem*, p. 1011.

El Concilio Vaticano II (1962-1965) confirmó la apertura de la Iglesia hacia los estilos artísticos derivados de la contemporaneidad, pero recomendó como principios rectores para las artes suntuarias la funcionalidad litúrgica y una noble belleza que evitase la suntuosidad y la ostentación. El impulso que el concilio quiso otorgar a la renovación del arte sacro fue dirigido por Pablo VI tras la inmediata finalización del Vaticano II. El 7 de mayo de 1964, el pontífice pronunció un discurso ante un numeroso grupo de artistas italianos en el que Montini reconoció que la Iglesia tenía una gran necesidad de los artistas y apeló a la colaboración entre ambos. La religión es un universo espiritual, cuyos conceptos, los artistas manifiestan a través de líneas, formas, volúmenes y colores, en realidades tangibles, por lo que las obras de arte sagrado son capaces de transmitir la trascendencia de lo religioso y su misterio. Pablo VI admitió el distanciamiento que se había producido entre la Iglesia y el arte de vanguardia durante la contemporaneidad y animó con gran cercanía de trato y de palabra, la firma de una reconciliación que modernizase el arte sagrado de su tiempo⁵.

La primera prueba de la modernización artística que Pablo VI quiso poner en marcha desde el Vaticano fue el encargo a Lello Scorzelli de su báculo en plata (lám. 1). Pasquale Macchi, secretario personal de Pablo VI, formalizó el encargo del pastoral para Su Santidad a Lello Scorzelli.

Montini deseaba poseer una férula finalizada en un Crucifijo, hecho inaudito y que carecía de precedentes en la tradición pontificia, ya que el báculo papal tradicional solía estar rematado en una cruz, latina o de tres brazos. Las férulas papales solían estar rematadas, como acabamos de decir, por imponentes cruces de líneas rectas, que diferenciaban el báculo pontificio de los báculos episcopales, terminados en un rizo cóncavo. En esta obra, sin embargo, Scorzelli recurrió a una composición curva, con trazos dinámicos que recuerdan los rizados propios de los báculos episcopales, por lo que con esta composición, el pontífice deseaba subrayar por encima de otras, su faceta de Obispo de Roma, de pastor universal. La concavidad de la cruz y la profundidad de la curva que parte de la cabeza de Cristo y que finaliza en sus rodillas, contorsionan el cuerpo de la férula, aportando una solución dinámica en la que las referencias a la tradición eclesiástica conviven con un aumento de la fuerza y de la vitalidad de la obra, conferido por la renovada fe contemporánea.

La cruz presenta una estructura arqueada que, por otra parte, contrasta con las líneas rectas de la composición en aspa del Crucificado. El espacio está organizado mediante un arabesco dramático en el que los delgados brazos de Cristo, resisten

5 «¿Hacemos las paces? ¿Hoy? ¿Aquí? ¿Queréis volver a ser amigos? ¿Es todavía el Papa el amigo de los artistas? [...] Tenemos que volver a ser aliados [...]. Nos el Papa, nosotros la Iglesia, hemos firmado el gran pacto de la nueva alianza con el artista. La constitución de la sagrada liturgia que el concilio ecuménico Vaticano II ha firmado y promulgado en primer lugar tiene una página –que espero que conozcáis– que es precisamente el pacto de reconciliación y de renacimiento del arte religioso en el seno de la Iglesia Católica». PABLO VI, «Discurso a un numeroso grupo de artistas italianos (7-V-1964)». *Ecclesia* 1234, marzo de 1965, pp. 329-330.



LÁMINA 1. LELLO SCORZELLI. *B́culo papal de Pablo VI* (1963), Vaticano.

el peso del cuerpo hasta el límite del espasmo, de la máxima extenuación física, diferenciándose del cierto reposo de las rodillas flexionadas. La cabeza del Crucificado sobresale perpendicularmente con respecto al resto del cuerpo, sobrepasando el contrapeso necesario para su propio sustento, cayendo inerte entre los hombros. La composición triangular de las extremidades superiores deja paso a un esquema romboidal que parte de los pies clavados en el madero hasta el torso de Cristo, que sirve de nexo de unión entre ambas formas geométricas. La composición resultante muestra un esquema en forma de Λ que profundiza en el misterio redentor de Cristo, sugiriendo la primera letra de su nombre en griego. El contraste entre la mansedumbre del Sacrificio y la tenaz resistencia ejercida por la voluntad ante el mismo, recorre continuamente la anatomía de Cristo. Scorzelli concibe un Crucificado estilizado, de extremidades y cuerpo excesivamente esbeltos, consiguiendo amplias superficies para un minucioso trabajo de la superficie de la plata con el que modela delicadamente los restos de la tortura, del tormento físico de la Pasión, en una filigrana de dramáticos claroscuros de intensa fuerza emotiva.

El lenguaje artístico de Lello Scorzelli en esta obra, se debate entre la tradición y la modernidad. Conserva elementos imprescindibles de la tradición del arte sagrado como la claridad narrativa, el decoro compositivo, la finalidad devocional de la obra

y el compromiso con la fe cristiana del autor⁶. Sin embargo, el báculo incorpora aspectos propios del lenguaje artístico de vanguardia próximos a la sensibilidad expresionista. En la obra de Scorzelli están patentes las pretensiones expresionistas de plasmación de la visión subjetiva del artista en cuanto al objeto representado y la búsqueda de recursos plásticos que manifestasen mediante la exageración acusada de la imagen, una intensa emotividad dramática. La deformación y la exageración de la naturaleza iban aparejadas a una actitud crítica frente a las contradicciones de la sociedad contemporánea, su impulso industrial, su fe en el progreso y su racionalismo positivista⁷. Los términos de la denuncia sociocultural del expresionismo fueron resumidos magistralmente por el teórico Hermann Bahr: «Nunca hubo época más turbada por la desesperación y el horror de la muerte. Nunca un tal sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo tan inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad más muerta. Y he aquí gritar la desesperación: el hombre pide gritando su alma; un solo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro e invoca el espíritu»⁸. El Cristo sufriente de Scorzelli también parece gritar en el silencio de su agonía, con su anatomía torturada, que se resiste a languidecer en la cruz. El madero se convierte así en un refugio, en el reino inalienable del espíritu, en un cayado en el que Pontífice se apoya acompañado del resto del Pueblo de Dios, en medio de un mundo secularizado y convulsionado por el horror del recuerdo de los acontecimientos de la primera mitad del siglo XX. La imagen de Scorzelli capta en una realidad transitoria y mudable, el núcleo más puro, eterno e inmutable de la Verdad. Diferentes artistas expresionistas representaron esta visión de lo trascendente en numerosos crucificados, tanto en pintura como escultura: James Ensor en su *Cristo agonizante* de 1886, Emil Nolde con su patético *Calvario* (1911-12) y otros autores como Georges Rouault, Albert Servaes, Ernst Barlach, Ivan Mestrovic y Ludwig Gies, son un reducido pero destacado ejemplo al respecto. Como referentes más cercanos en el tiempo a Scorzelli, destacamos el *Crucificado* de la iglesia del Plateau d'Assy de Germaine Richier, de quien parece asimilar la renuncia a las superficies pulidas y su pasión por las texturas irregulares y los contrastes entre volumen y vacío, y el *Cristo crucificado* de San Mateo de Northampton de Graham Sutherland (1947), con su cuerpo deformado, de doliente expresividad.

La idea de la pervivencia y el renacimiento de la religión sobre la destrucción de la guerra y la ruina moral que conllevó en Occidente, también había calado en

6 Semejantes ideas habían sido subrayadas recientemente por textos como SAGRADA CONGREGACIÓN DEL SANTO OFICIO, «Instrucción sobre el arte sagrado». *Ecclesia* 1952, pp. 93-95; C. COSTANTINI, «Modernidad y tradición». *L'Osservatore Romano*, 27 de julio de 1952; ID., *L'istruzione del S. Offizio sull'Arte Sacra*. Roma, Pontif. Comis. De Arte Sacra, 1952; ID., *Fede e Arte. Manuale per gli artisti*. Roma, Pontif. Commis. C. per l'Arte Sacra, 3 vols., 1954-1959.

7 M. DE MICHELI, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, 1983, p. 71.

8 H. BAHR, *Expressionismo*. Milán, 1945, pp. 84-85.

algunas mentalidades de la alta jerarquía eclesiástica. Podríamos recordar aquí las palabras del cardenal Giacomo Lercaro en su discurso inaugural de una exposición de arte sacro:

«¿Es posible aún un arte auténticamente sacro?

No dudo en responder afirmativamente. Una escultura italiana en la última Bienal de Salzburg –comprada por un museo neoyorquino– abordaba un tema singular: la catedral sobrevive a la guerra.

La expresividad y el ímpetu de aquella forma abstracta, tendiendo a afirmar con fuerza sugestiva la indestructibilidad sustancial de aquellos que fueron y son los monumentos de la civilización y de la fe, afirmaban la supervivencia de los más profundos contenidos espirituales, que tienen su origen en la idea cristiana. Sobre los escombros de las catedrales destruidas por la guerra, no ha crecido realmente la hierba del abandono, sino que ha florecido la voluntad del renacimiento»⁹.

Cuando el papa Montini contempló la obra de Scorzelli finalizada, alabó su carga expresiva y su capacidad para elevar el alma de los fieles hacia Dios. El 29 de septiembre de 1963, Pablo VI entró en la basílica de San Pedro apoyado en su pastoral para celebrar la segunda sesión del concilio Vaticano II. La instantánea de Pablo VI abriendo la puerta de San Pedro con motivo del Jubileo de 1975 apoyado en su báculo, fue inmortalizada por Scorzelli en el monumento funerario que dedicó al papa en Brescia en 1984. Como el propio Scorzelli recordaba en sus últimos años de vida «han transcurrido treinta años de aquel evento y esta escultura mía ha recorrido el mundo; hombres de todas las razas la han visto y venerado en mano de Pablo VI primero, de Juan Pablo I y de Juan Pablo II después, como una obra carismática que traduce el símbolo de la Iglesia universal de Cristo»¹⁰. En 2009, el papa Benedicto XVI sustituyó el báculo papal de Scorzelli por otro muy similar al usado en su día por Pío IX, dorado y en forma de cruz griega.

OTRAS CREACIONES EN PLATA DE SCORZELLI

En el Museo de Arte y Espiritualidad de Brescia se exhibe una capilla realizada en 1976 por Lello Scorzelli en la que predominan los objetos de bronce, aunque también hay trabajos en plata. El ajuar litúrgico está compuesto por piezas de bronce, entre las que resalta un cáliz con un tallo de formas vegetales caladas y copa semicircular de acabado limpio y pulido, un candelabro bajo con relieves y piedras engastadas y un cesto de flores esculpidas en alto relieve. De oro y plata son una magnífica píxide ovalada de acabado tradicional con piedras incrustadas y en la que predomina

9 G. LERCARO, «Arquitectura y liturgia. Discurso al inaugurarse en Colonia la Exposición de Arquitectura Religiosa Contemporánea de Italia». *Chiesa e Quartiere* 1959, p. 8.

10 AA. VV., *Arte e fede...* ob. cit., pp. 178-179.



LÁMINA 2. LELLO SCORZELLI. *Madonna* (1976), Museo de Arte y Espiritualidad de Brescia.

una decoración curvilínea con espigas de trigo doradas; con formas más modernas, sobresale un Misal forrado en oro y plata con un relieve de Cristo entronizado en la portada, compuesto a partir de amplios planos geométricos, creando un conjunto de inspiración abstracta aunque expresiva, que recuerda algunos trabajos religiosos de Fernand Léger, Albert Gleizes o Lucio Muñoz. Una de las piezas más logradas de la muestra es una *Madonna* (lám. 2) en plata y bajorrelieve también de 1976. La Virgen aparece en actitud orante y sedente con un rostro inacabado en el que, no obstante, es posible rastrear la factura del clasicismo renacentista rafaelesco y miguelangelesco. Su cuerpo está tratado con una dulzura gestual que contrasta con el movimiento y el fulgor de los planos de su túnica, que vibra en múltiples pliegues en los que se sugiere una textura indeterminada, luminosa, líquida, apasionada en todo caso, lo que da imagen de la tremenda fuerza interior de María. Un haz luminoso rodea su cuerpo, con un perfil recortado, remarcando todavía más la concepción llameante de la composición.

Entre 1985 y 1990, la dedicación al trabajo de orfebrería fue intensa por parte de Lello Scorzelli. El 18 de octubre de 1986, el papa Juan Pablo II utilizó un báculo en una celebración presidida en la localidad toscana de Fiesole, que había sido diseñado recientemente por el escultor. Hemos de decir que esta cruz papal (lám. 3) fue empleada por Wojtyła en contadas ocasiones, prefiriendo el báculo de 1963, que fue replicado por Scorzelli en 1990 aligerado de peso, regalado al pontífice con motivo

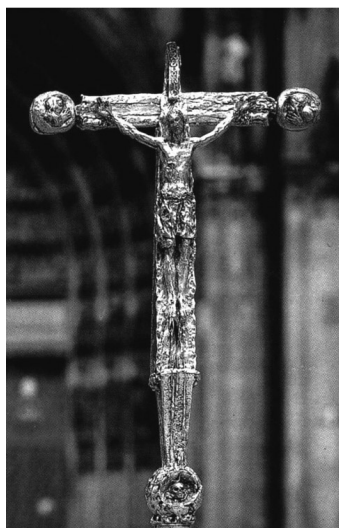


LÁMINA 3. LELLO SCORZELLI. *Pastoral de Juan Pablo II* (1986). Vaticano.

de su cumpleaños. La cruz de Juan Pablo II, en términos generales, muestra mayores deudas con la tradición que la diseñada en su día para Pablo VI. La composición es mucho más compacta y arquitectónica que la anterior, perdiendo el dinamismo curvilíneo de ésta en pos de una mayor rigidez y fortaleza. Nos encontramos ahora ante un madero consistente en el que predominan las formas rectas. La irregularidad de la madera y su acabado imperfecto se aprecian en el magnífico trabajo de tallado de la plata, confiriendo un aire de tosquedad al conjunto. El estudio de las posibilidades que ofrece el vacío ha sido depuesto en aras de una imperturbable solidez. El cuerpo de Cristo resalta por su hierático estatismo de procedencia oriental. Su cabeza ligeramente ladeada y la contrita resignación de su rostro, van acompañados por un tratamiento anatómico tensionado, que todavía conserva el hálito propio de un cuerpo vivo. Es a través de esta tensión sugerida mediante la actividad de la musculación, las heridas del costado y las rodillas, y los hilos de sangre que manan de sus abultadas extremidades, como se sugiere el fervor expresivo y la pasión propia de las imágenes de Scorzelli. El rostro de Cristo pretende mover a los fieles a la devoción, provocar la identificación del espectador con el trágico destino de la agonía en la cruz, con una técnica semejante a la empleada en los iconos bizantinos, muy cercanos por otra parte, a la sensibilidad artística de Juan Pablo II. El paño de pureza, asido mediante un modesto cordón, se adhiere al cuerpo evidenciando un estudio pormenorizado de los maestros clásicos. De similar recuerdo renacentista son los tondos anejos a los brazos transversales de la cruz, que contienen un relieve de la Virgen y San Juan respectivamente, ampliando la temática del báculo hasta convertirlo en un Calvario. En la parte superior de la cruz se dispone una cartela cóncava con la inscripción «Rey de los judíos». En la zona inferior, la cruz

finaliza en una pirámide truncada invertida por la que descienden, de modo muy expresivo, regueros de sangre procedentes de los pies de Cristo. Ello desemboca en un nudo con una calavera rodeada por una serpiente, símbolo de la muerte, del pecado, del Calvario. En el conjunto domina, por tanto, la composición triangular y los motivos circulares, lo que vincula la obra al repertorio de esquemas geométricos del Renacimiento.

En estos años de intenso trabajo, Scorzelli creó la Puerta sobre la Vida de la Virgen y el ajuar litúrgico para la Capilla Pontifica de los Nuncios en la Academia Eclesiástica de Santa María sopra Minerva en Roma. La puerta está fundida en bronce, plata y cobre bruñido. La estructura de la puerta es de bronce y cuenta con ocho tondos con relieves encuadrados en las esquinas por marcos elípticos decorativos con *putti*. Ocho escenas de la vida de la Virgen dominan el conjunto, mientras que en la parte inferior, dos escudos pontificios completan la obra. En los fondos de los relieves predominan las formas limpias y amplias en *schacciato*; bajorrelieves que representan cortinajes en movimiento o una vegetación ondulante como en los casos de la Anunciación y la Visitación, o formas geométricas rectilíneas de gran vitalidad como en la escena de Pentecostés, en la que aparecen como haces de luz, o la Presentación en el Templo, como fondos arquitectónicos sugeridos. El impecable pulido del fondo contrasta con el preciosismo y el volumen de las figuras, en las que se practica un tratamiento clasicista a nivel compositivo, en la expresión contenida de las emociones y en los pliegues de los ropajes. Son habituales las composiciones simétricas, la recurrencia a esquemas triangulares y una concepción monumental de la figura que acerca la factura de Scorzelli a las lecciones de los maestros florentinos y romanos del Renacimiento. No obstante, al artista incorpora en sus relieves una llamante vibración de las superficies creada a partir del juego del claroscuro, que impregna en la obra una riqueza visual y una vitalidad escenográfica que supera los límites racionales impuestos por la norma renacentista. En la capilla también se incluyeron varios objetos litúrgicos destacados, en cuya ejecución predomina la formación clásica y barroca del autor. En el conjunto sobresale un candelabro doble de plata de formas redondeadas y achatadas con tres figuras de los arcángeles de inspiración berniniana.

De notable interés resulta la colección de piezas en plata conservada en la Fundación Lercaro de Bolonia, obra de Scorzelli. Se trata de pequeños trabajos –aunque solo en tamaño–, en los que el escultor no pierde un ápice de su espesor expresivo, dotando a sus figuras y a la materia de un intenso aliento vital, a pesar de trabajar en un formato reducido. La limpieza y el decoro de las superficies planas de los objetos, se encuentra acompañada por relieves diminutos que conservan la potencia creadora de las grandes obras y la finalidad didáctica de la imagen, propia de la tradición artística católica. El resultado son unos relieves vivísimos, escenas teatrales que el orfebre es capaz de introducir hasta en el espacio de un botón. La formación napolitana y mediterránea del artista es perceptible en su concepción de los temas evangélicos, cuya característica esencial es la identificación del fiel con el

sufrimiento de los protagonistas del relato. Esta idea del sufrimiento compartido está patente en la dimensión trágica de sus composiciones, resumida en pocos gestos esenciales, con los que se comunican los latidos ocultos de un *pathos* desbordante. La concepción de la luz es otro elemento que podríamos asociar a la herencia mediterránea del autor. Scorzelli imprime una cascada de irradiación luminosa en sus escenas. Los efectos de claroscuro hacen emerger porciones de la realidad muy apretadas y aturcidas, consiguiendo un barroquismo vibrante en la textura de la plata y del oro de sus relieves. El vigor de sus obras ha sido relacionado con el profundo amor que sentía el autor por la belleza clásica y por el profundo respeto que sentía hacia el sufrimiento humano.

El artista recurre a diferentes soluciones técnicas patentes en diversas etapas del pasado con registros expresivos que podríamos calificar como contrastantes. Scorzelli se sirve del ejemplo del arte antiguo para comprender el secreto del tratamiento de los paños de sus figuras, la composición proporcionada de los personajes, la plasticidad de las manos y el realismo de sus rostros, adoptado a partir del análisis del arte antiguo. Del Medioevo asimila el gusto por las deformaciones e invenciones extraordinarias, por las criaturas del Bestiario, por los repertorios fitomorfos y los seres zoomorfos. Además de su pasión por el empleo de los materiales preciosos como recurso vivificador de la liturgia. Sus creaciones, rebosantes de efectos dorados, no terminan de apartarse del espíritu atemporal y majestuoso del arte medieval. Bastante habitual en la formación artística italiana es la dedicación al estudio de los maestros del Renacimiento. En especial, Lello Scorzelli se hace deudor del estudio de la perspectiva y de esquemas compositivos de las grandes figuras del Quattrocento y del Cinquecento. En sus relieves es fácil encontrar el empleo del *schacciato*, el juego de pátinas, la modulación de los tonos y el valor sustantivo del dorado de los relieves de Ghiberti, motivos iconográficos como tondos y grutescos, o composiciones piramidales empleadas, en especial, para representar el tema de la Crucifixión. Recursos, en definitiva, que confieren a sus obras una sólida arquitectura racional de la que emergen con gran viveza hacia el espectador; las más sorprendentes, dinámicas y monumentales figuras. Los protagonistas de la narración son lanzados hacia el espectador con las propuestas más atrevidas que concibe el orfebre, mientras el fondo permanece anclado en valores tradicionales del arte medieval y renacentista, remarcando la inmutabilidad y la universalidad de las Escrituras.

Desde el punto de vista iconográfico, la fidelidad al relato de las Escrituras se hace compatible en la obra de Scorzelli con composiciones oníricas, arriesgadas que incluyen, en algunos casos, elementos fantásticos. Ello contaba con importantes precedentes en la obra religiosa del maestro napolitano, apreciables en la Puerta de la Oración de la basílica de San Pedro y en otras creaciones de diferente temática. En estas pequeñas creaciones, comprobamos de qué modo la pesca milagrosa se transforma en una colosal aventura en un mar embravecido que contorsiona la barca de los pescadores ante un horizonte rebosante de fulgor luminoso, en medio de una espesa atmósfera en la que se funden los elementos líquidos y aéreos; los



LÁMINA 4. LELLO SCORZELLI. Detalle de los relieves en oro de un cáliz (1987).
Fundación Giacomo Lercaro, Bolonia.

ciervos que beben de la Fuente de la Vida parecen estar inmersos en un bosque de hadas en cuyas hojas y aguas palpitan susurros secretos. En estas obras, llama la atención la instantaneidad con la que perfila las figuras y los signos, pareciendo que se desea capturar lo más fielmente posible la fugacidad de las visiones de la mente. Lo visionario y lo grotesco, por tanto, se añaden al programa iconográfico cristiano, creando obras complejas que superan en el ejercicio de su comprensión, la primera mirada del espectador. Pero no todo resulta producto de la imaginación desbordante del artista, ya que, por ejemplo, en el diseño de sus ángeles, Gianlorenzo Bernini se convierte en el modelo a imitar, lo que muestra una parte de la profunda admiración que Scorzelli sentía por el barroco italiano¹¹.

Entre las obras más interesantes de la colección se encuentra un cáliz en plata con relieves en oro (lám. 4), diseñado en 1987. Se trata de una pieza de dos cuerpos de igual tamaño sin nudo, en la que predominan las formas abiertas y limpias. Sobre una amplia base, un estilizado tallo se va reduciendo hacia su parte superior, entroncando con una voluminosa copa de formas rectilíneas ligeramente acampañadas. El brillante pulido de la superficie en plata se ve agasajado con apretados e intensos relieves en oro. La Resurrección en la copa mientras que en la base se

11 M. PASQUALI, «Ori, argenti e piccoli bronzi», en AA. VV., *Arte e Fede...* ob. cit., pp. 123-135.

reparten cuatro escenas con las bodas de Caná, María Magdalena, la Última Cena y los discípulos de Emaús. De la misma fecha y similar factura es un estilizado candelabro de tres brazos que aparece decorado en su base con cuatro relieves dorados en los que se representa a los doce apóstoles. El conjunto se completa con un búcaro floral en oro y plata.

En la Fundación Lercaro se conserva también un espectacular atril creado por Scorzelli en 1987, que cuenta con altorrelieves de magnífica calidad de los cuatro evangelistas. Acompañados de sus símbolos iconográficos, las figuras muestran un espléndido dominio del *non-finito*, tras el que podemos contemplar la instantaneidad y la seguridad con la que Scorzelli expresa el arrobamiento interior de sus personajes. Interesantísimos resultan también los relieves de Pentecostés y la Presentación en el Templo que decoran la patena conservada en dicha colección. Al igual que destaca la cruz de plata con una representación de Cristo glorioso, triunfante tras la Resurrección. En este último trabajo, llama la atención con respecto a obras anteriores, el limpio tratamiento del cuerpo de Cristo, efébo, apolíneo e impoluto, rodeado por un fulgor luminoso en el que destaca el uso dinámico de la línea curva.

Merece la pena, en último lugar, reseñar la conservación de algunas medallas conmemorativas en plata en la Fundación Lercaro. De 1973 data una medalla de Pablo VI con un retrato de perfil en el anverso, asiendo el báculo del artista con la mano izquierda y bendiciendo con la derecha; en el reverso se representa a Pablo de Tarso como un jinete desnudo de estilo clasicista, implorando al cielo sobre un caballo desbocado cuyo movimiento se captura en diferentes instantáneas inscritas en sucesivos planos de profundidad. Esta composición fue repetida años más tarde, en 1989, para un relieve de la conversión de San Pablo conservado en la colección privada de Cinisello Balsamo. Previamente, Scorzelli había diseñado medallas en plata para Pablo VI en 1963, donde se representaba al recién elegido papa entrando solemnemente en una repleta basílica de San Pedro, en la segunda sesión del Vaticano II. Del año 1986 data otra medalla en este caso de Juan Pablo II, en busto de perfil y con un Crucificado en el reverso con María llorando a sus pies, acompañados de la inscripción «Redemptor hominis». El propio Giacomo Lercaro también cuenta con su medalla, mostrando en el reverso un relieve de la Virgen con el Niño con la inscripción «Mater mea, fiducia mea».

CONCLUSIONES

Los trabajos de orfebrería de Lello Scorzelli constituyen un capítulo de análisis obligado si se quiere obtener una visión completa y profunda de la obra del escultor. En un siglo marcado en el seno de la Iglesia por los debates acerca de la idoneidad del arte contemporáneo en el terreno del arte sacro, la obra de Scorzelli logra un meritorio equilibrio entre la tradición y la renovación estética. En sus creaciones el didactismo y el iconismo medieval, la norma clásica o el movimiento barroco, se hacen compatibles con el desarraigo espiritual expresionista, con el amor por el signo

del arte abstracto y con el subjetivismo surrealista, realizando una propuesta digna de consideración dentro del convulso panorama del arte sagrado contemporáneo. Este maridaje entre las citas al pasado y los recursos del presente, adquiere además en la obra de Scorzelli un profundo significado religioso. El mensaje cristiano, en su obra, tiende un firme puente hacia la contemporaneidad, se proyecta fecundamente hacia la dimensión del presente, pero mostrando sus raíces tradicionales, irrenunciables, eternas, dogmáticas. Se hacen compatibles la simplicidad, la funcionalidad y el decoro, con el fervor. La sencillez se impone en las formas de referencia, en las disposiciones armónicas de las estructuras, bien pausadas y armonizadas. Pero este ritmo sosegado deja paso a una insuprimible expansión vital en el diseño de las imágenes y las figuras, que hacen gala de una impredecible e irrenunciable valentía estética.

Unos relicarios curiosos: Relicarios calendarios

FERNANDO A. MARTÍN

Patrimonio Nacional

La ubicación de un espacio dedicado a custodiar y venerar las reliquias que los monarcas y la real familia iban acumulado en su Real Capilla fue evolucionando según las transformaciones de la misma. En el antiguo Alcazar, 1543, algunas reliquias, las más importantes se localizaban en un nicho de la pared izquierda del presbiterio de la capilla.

Con Felipe II, algunas de ellas como la Flor de Lis, siguiendo las directrices de Trento, se colocaron en el altar mayor bajo la copia, encargada a Coxcie, de la Adoración del Cordero místico de Van Eyck; pasando el mayor número del resto de los relicarios a la sacristía de la planta baja, por debajo de la capilla, que se adornaba con diversas pinturas¹, siendo así que este habitáculo se convierte en el primer relicario del palacio de la dinastía borgoñona en España.

Los cambios del ritual romano en 1614 sobre la adoración del Santísimo Sacramento hace que en el año 1640 se desaloje el altar mayor de las reliquias que se colocaron con anterioridad y, como también las sacristías se convirtieron en lugar de oración, se determinó crear un espacio ex profeso para la veneración de la reliquias, de igual modo que lo tenían los conventos de fundación real, tan cercanos como las Descalzas o la Encarnación.

Alonso de Carbonel fue el encargado de la obra del nuevo relicario, que se realiza en los sótanos de la mencionada Capilla, por debajo de la sacristía y que se podía ver tras una reja desde el patio del Rey.

1 V. GÉRARD, «Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorio». *Archivo Español de Arte* LVI, n° 223 (1983), pp. 275-284.

En este lugar se mantiene el relicario hasta el incendio del año 1734, las reliquias y los relicarios que se salvaron pasaron a la capilla del Buen Retiro hasta la terminación de las obras del nuevo Palacio. El primer relicario se situó en la entreplanta de la Capilla que hoy denominamos Cuarto del Obispo, en una sala de planta ovalada en cuyo techo Mariano Salvador Maella pintó una adoración del Cordero Místico, que aún hoy en día existe y que las últimas investigaciones fechan su realización entre 1767-1768; es más, en enero de ese último año, se solicitan materiales a la Junta de Obras para el ebanista que está construyendo las estanterías de la pieza de las reliquias².

Nos resulta curioso que la temática elegida para el fresco, de este relicario, se corresponda de forma tan clara con la pintura del altar mayor de la capilla del Alcázar, máxime cuando en dicho altar también se veneraban reliquias. También puede relacionarse con el hecho de que esta estancia se utilizase como Sagrario de la Sacristía de los capellanes. Así la denomina Ponz en 1793, durante el largo proceso que llevó la decoración y término de las obras de la nueva Capilla Real³.

Del año 1795 data la construcción del nuevo Relicario de la Real Capilla bajo las directrices de Sabatini, que se situó en la misma planta principal y es el que hoy podemos ver, tras la reja de una ventana que da a la galería, siguiendo la tradición del Alcazar, antes de entrar a la Capilla.

De cómo quedaron distribuidos las reliquias y los relicarios en las estanterías del relicario de Sabatini, nos da una idea el inventario del mismo que tiene fecha del año 1806. En él se detallan una variada tipología destacando los más conocidos y tradicionales como: la Flor de Lis, el del Santo Clavo, el preciosísimo de la Sangre de Cristo, etc., de los que hoy sólo se conserva la reliquia. También había de diseño arquitectónico, los de tipo de custodia, o los que respondían a diferentes partes del cuerpo, en estos incluimos los escultóricos con una abertura al frente donde va la reliquia, etc.

Predominan los medallones de diferentes tamaños, realizados en filigrana de plata, muchos de ellos mandados desde Nápoles con auténticas firmadas por Arzobispos, Cardenales y Obispos de muy variada denominación, cargos eclesiásticos relacionados muy estrechamente con los primeros monarcas de la dinastía Borbón: Felipe V, Fernando VI y Carlos III. Auténticas y relicarios fechados la mayoría tras el incendio del Alcazar. De entre todos ellos queremos ocuparnos aquí de dos modelos que, por formar un singular conjunto, vamos a denominar «relicarios calendario».

Los llamamos calendarios por el hecho de que son dos grupos de doce y en cada uno de ellos se agrupan el mismo número de reliquias de los santos de cada día, del mes correspondiente a cada uno de los meses del año. El número de reliquias oscila,

2 J.M. de la MANO, *Mariano Salvador Maella*. Madrid. 2011, p. 304. Las estanterías aún se conservan.

3 A. PONZ, *Viage de España*. T.VI. Madrid, 1793. p. 67.

como es lógico, entre los 30 o 31 días y los 28 del mes de febrero. La denominación del mes va en una cartela superior y la identificación de la reliquia aparece en un papel por debajo de la misma, y ambos –reliquia y papel– van enmarcados por una cinta ocre formando celdillas.

Desde el punto de vista tipológico son los primeros que se publican y, hasta ahora, sólo hemos encontrado como antecedentes relicarios sueltos que en su interior contienen un número alto de reliquias, que van enmarcadas de forma individual, a modo de celdillas, como es el caso del relicario de bronce dorado rematado en frontón triangular de 1568 de la catedral de Badajoz; o el que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres, publicado por Omán, que tiene 36 celdillas con reliquias y otra en el remate⁴, pero en ningún caso un conjunto de doce que correspondan a los meses del año.

Desde el punto de vista cronológico, el primer modelo que hemos localizado es muy sencillo, sobre un recuadro forrado de seda salmón van sobrepuestas las reliquias de los santos del mes con su correspondiente denominación enmarcados por una cinta plana (lám. 1). Todo ello va integrado en una estructura de plata a modo de marco cerrado por detrás, con cierta profundidad, con un cristal al frente acoplado a un borde moldurado. Se remata por una cartela donde va la denominación del mes y por detrás, una argolla soldada para poderlo colgar de la pared.

En la superficie lisa del reverso se localizan las marcas que se identifica con el sistema de marcaje de Corte de Madrid, correspondiente al periodo en el que ocupó el cargo Lorenzo González Morano, entre 1747 y 1755. La personal del platero la interpretamos como de Miguel Manso y es la segunda que se publica: Corona/35/MANSO (lám. 2)⁵.

De Miguel Manso sabemos por las noticias publicadas por Amelia López-Yarto que fue platero de la Reina Bárbara de Braganza, para la que realiza piezas entre 1742 y 1753⁶. Hoy podemos añadir que comenzó a prestar servicio a la Real Casa de la Reina hacia 1725, año este en el que muere su suegro Matías Cristóbal que ocupaba el puesto de platero de plata de ella, junto al de oro, Cristóbal de Alfaro⁷.

En una instancia suya, en la que solicita la plaza de Ayuda de la Furriera de la Real Casa de la Reina del año 1739 dice que: «está sirviendo ese empleo desde esa fecha y que como tal sirvió en las jornadas de Badajoz y Sevilla, así como la de Francia de la Infanta Luisa Isabel». Pero no le hemos encontrado entre el personal

4 Consultar F. TEJADA VIZUETE, *La plata en la catedral de Badajoz*. Los Santos de Maimona, 1988, p. 109. Omán, n° cat. 124, fig. 221.

5 F. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa de la Diócesis de Coria*. Cáceres, 1987, pp. 405 y 800.

6 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, «Aportaciones documentales sobre plateros que trabajaron para la reina doña Bárbara de Braganza: la tramitación de su testamentaría». *Estudios de Platería*. San Eloy 2007. Murcia, 2007, pp. 131 y ss. Cruz Valdovinos no lo menciona en ninguna de sus publicaciones, referentes a plateros reales.

7 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987.



LÁMINA 1. MIGUEL MANSO. Relicario calendario cuadrado.

de la Real Casa que sirvió en dichas jornadas de Badajoz y Sevilla⁸, aunque cabe la posibilidad que ayudase a Juan de Jacques, con el que mantuvo cierta amistad⁹, en los numerosos encargos que este platero de la Reina recibió durante la estancia de la Corte en Sevilla.

El puesto no se le dio y en los informes no hablan bien de este tipo de solicitudes; pasado un largo año y tras varios informes negativos sólo obtiene el nombramiento pero sin sueldo.

El conjunto de estos relicarios-calendario se anota en el inventario de 1806 del relicario de la Real Capilla construido en época de Carlos IV de la siguiente forma: «Un relicario en cuadrado como de media quarta con su cristal guarnecido de plata

8 F.A. MARTÍN, «Plata y plateros en el lustro sevillano». *Estudios de Platería*. San Eloy 2007. Murcia, 2007. pp. 147 y ss. Tampoco aparece en el cuaderno de registros de empleados de la Real Cámara, Casa y Capilla de 1708 a 1746.

9 Sospechamos esta relación por el hecho de que Jacques en 1763 declara como heredero suyo a Facundo Miguel Manso, hijo de Miguel Manso y de Juana de Seseña.



LÁMINA 2. Marcas del platero Miguel Manso y del Contraste de Madrid de 1747.

y en el las reliquias de los santos pertenecientes al mes...»; al final de los asientos del armario 14 hay una anotación posterior que nos pone de manifiesto el movimiento de estos relicarios dentro de este mismo conjunto de armarios y dice: «ocho cajones de plata que contienen las reliquias de los santos de los meses de enero hasta agosto», previniéndose que los de los meses de septiembre y octubre quedan localizados en este armario 14, con los números 14 y 15, y los de los meses de noviembre y diciembre se localizan en el armario 11, con los números 27 y 28.

No hay mención de auténticas salvo en el relicario del mes de febrero, que en un principio se anotó en el armario 30 con el número 3, por lo que pensamos que solo hubo una para todos ellos, la cual fue dada por el Obispo de Pisauri (Pesaro), D. Umberto Luigi Radicati de Cocconato (1697-1773), el 22 de agosto de 1740. Lo que nos lleva a pensar que las reliquias viajaron de Pesaro a Madrid después de esa fecha y, dado que la cronológica del contraste de Corte arranca en 1747, la realización de los marcos de plata se pueden datar entre ese año y el de 1753, último en el que Miguel Manso está documentado trabajando para la Real Casa de la reina.



LÁMINA 3. Relicario calendario italiano, anterior a 1759.

Debido a su manejable tamaño y su argolla para colgar podemos sospechar que están realizados para ser colocados en los oratorios particulares de los monarcas, en este caso en el de la reina Bárbara de Braganza, cambiándolos de mes en mes.

Algo más tardío es el otro conjunto de relicarios calendarios cuyo diseño es mucho más elaborado que los anteriores (lám. 3). Sobre un basamento de perfil mixtilíneo, decorado con tornapuntas, se elevan dos figuras de angelitos que portan unas palmas, que se entrecruzan por encima de sus cabezas, en donde va la cartela del mes, y se abren a modo de cornucopia, de marco vegetal, para albergar las reliquias. Se remata por una corona civil, sombrero y emblemas pontificios como la tiara, cruz y báculo¹⁰.

En el inventario de 1806 se describen de la siguiente manera: «*Un relicario de plata de media vara de alto con su pie, y sobre dos ángeles adornados con sus palmas y su cristal y dentro tiene las reliquias de los santos del mes...*». Respecto a su localización en el relicario de Sabatini, van situados en los armarios de la siguiente forma: en el 23, Julio y Agosto; en el 24, Septiembre y Octubre; en el 26, Noviembre y Diciembre; en el 27, Enero y Febrero, en el 29, Marzo y Abril, y en el 30, Mayo y Junio.

En todos ellos se mencionan las auténticas firmadas en Nápoles el 28 de agosto de 1749 por el obispo de Nisibe (Mesopotamia Prima), cargo que por estas fechas lo ostentaba D. José Calzado López, más conocido como José Bolaños, por haber nacido en ese pueblo de la provincia de Toledo. Fue nombrado confesor del rey Carlos en Nápoles en el año 1737, y Arzobispo de Nisibe al siguiente por Clemente XII.

La cronología de los mismos hay que situarla entre 1749 y 1759, fecha del regreso de Carlos como rey de España. De la tendencia romana de estos relicarios no cabe la menor duda, al compararlos con las realizaciones plateras de la ciudad Eterna de este periodo, sobre todo por la utilización de las figuras de ángeles a modo de astiles dentro de la estructura de la pieza. Las realizaciones escultóricas están muy desarrolladas en la platería italiana desde los inicios del Barroco en el siglo XVII, pongamos como ejemplo los diseños de Giacomo Lauro, fechados en Roma en 1632 y que dimos a conocer en 1997¹¹; del siglo XVIII debemos mencionar las obras de los talleres de los Pozzi, Giardini, Palmieri, etc.

Los relicarios de la capilla palatina nos resultan mucho más recargados y aparatosos en consonancia con la evolución decorativa del mismo estilo y dentro de la cronología propuesta, por lo que no descartamos la posibilidad de que fueran realizados en Nápoles y regalados a Carlos VI, antes de su vuelta a España.

Resulta curioso que alguno de ellos, además de las reliquias de los santos del mes correspondiente, ostenta otra en el centro superior de toda la superficie; los de

10 F.A. MARTÍN, *Catálogo...* ob. cit., p. 147, n° 115.

11 F.A. MARTÍN, Catálogo de la exposición: *El arte de la platería en las colecciones reales*. Oviedo. 1997, p. 34, n° 27.



LÁMINA 4. Relicario del Reloj, hoy en parte perdido.

enero, febrero, agosto y noviembre llevan un Lignum Crucis, el de septiembre una espina de la Corona de Cristo, por último, el de octubre la reliquia de los cordeles con que azotaron a Jesús. Todo ellos por su tamaño y belleza debían ser utilizados para adornar los altares de la Real Capilla en las grandes solemnidades y así lo hemos podido ver en fotos antiguas de la Real Capilla.

Por último debemos mencionar una pieza de curiosa tipología que, podemos relacionar con éstas pero, por desgracia, se perdió en los sucesos acaecidos entre 1936 y 1939. Al menos, conservamos un negativo en cristal de los primeros inventarios fotográficos que se conservan en Patrimonio (lám. 4)¹². Se trata de un relicario que se ha podido identificar en el inventario de 1806, en el que se describe de la siguiente forma: «*de más de vara de alto de plata con varias figuras alegóricas, y cuatro óvalos guarnecidos de esmeraldas, rubíes y diamantes, que contiene cada uno reliquias de los santos de los tres meses del año, y en el medio las Armas Reales y sobre ellas bajo un cristal reliquias de San Fernando, y Santa Bárbara, con un reloj al pie, que señala los días del mes, y en cima la figura que representa el tiempo; cuya pieza vino de Indias para el Señor Rey Don Carlos 3º*».

Al comparar esta descripción con la imagen podemos observar alguna diferencia. La bola sobre la que se eleva la figura del tiempo debió ser el reloj que se menciona, cuyas agujas y numeración se perderían con el paso del tiempo. Respecto a que, este relicario, vino de Indias para el rey Carlos III, debe ser una anotación hecha de oídas o que se confundieran con otra pieza, dada la riqueza de pedrería que se aprecia en ella pues, como veremos más adelante, esta pieza fue realizada en Roma y dado que en su centro llevaba reliquias de San Fernando y Santa Bárbara, no es de extrañar que fuese un regalo para los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza.

Lo que hoy nos ha llegado de ella son restos rotos: guirnalda suelta, los cuatro zócalos del pie con sus remates, cabezas de angelitos sueltas, y alguna decoración vegetal sobrepuesta, de plata sobredorada, lo que nos lleva a pensar que fue troceada a golpes para coger la piedras finas de los enmarques de los cuatro relicarios ovalados, y según salieran los trozos, se llevaron a demás las figuras cinceladas de plata que lo componían, pues no nos ha llegado ninguna.

En la superficie exterior de los cuatro zócalos hemos localizado dos marcas al sistema de marcaje romano de mediados del siglo XVIII, las llaves cruzadas y otra con las iniciales G.A (lám. 5), que, siguiendo las interpretaciones de los colegas italianos, creo que se puede interpretar como de Giuseppe Agrícola (1717-1804).

Siguiendo la opinión de Gabriele Barucca¹³, podemos apreciar en este gran relicario que hoy presentamos como obra de Agrícola, la maestría de este platero, de origen germano, en la que no sólo se aprecia su habilidad técnica, sino tam-

¹² Agradezco a mí compañera Reyes Utrera la referencia sobre la fecha del negativo nº inv. 10158123.

¹³ En *Ori e Argenti. Capolavori del 700 da arrigí a Valadier*. Milán, Ed. Skira, 2007, p. 234, nº 59.

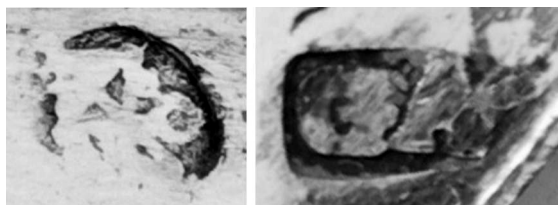


LÁMINA 5. Marcas de Roma y del platero Giuseppe Agrícola.

bién su capacidad para crear obras originales dentro de una tipología tradicional. Aquí también destaca, mejor que en otras obras, la influencia decorativa del tardo barroco, que Giovanni Giardini (1626-1721) mantuvo en sus diseños, con la exhuberancia ornamental del rococó romano en los años centrales del siglo XVIII. A ello debemos añadir el dinamismo que Agrícola consiguió en la disposición y actitudes de las diferentes esculturas que lo componen que están en consonancia con el dinamismo berniniano.

José de Ballerna platero vitoriano del siglo XVIII en la Corte: una marca inédita con corona*

ROSA MARTÍN VAQUERO
Universidad de A Coruña

INTRODUCCIÓN

La platería del siglo XVIII en Álava es un arte apenas conocido a pesar de la importancia que tuvo, prueba de ello es que a mediados del siglo, en concreto en 1747¹, se documentan en la ciudad nueve plateros; y en el de censo realizado en 1803 que se dice basado en el de 1797, se registran once plateros². Un número suficiente si lo comparamos con la población vitoriana del momento; en los censos de Aranda de 1768 y de Floridablanca en 1786 que pasó de 5.028 a 6.303 habitantes.

* Este trabajo de investigación forma parte de un estudio más amplio llevado a cabo sobre el Taller de los Ballerna, tres generaciones de plateros que ejercieron su actividad en Vitoria desde las últimas décadas del siglo XVII hasta el primer cuarto del siglo XIX. Inédito. Contó con una Ayudas a la Investigación de Eusko Ikaskunza, 1996; y con una prórroga de la Beca de Investigación «Historia de Álava» de la Diputación Foral de Álava. 1997. El estudio se completa con las aportaciones recogidas en nuestras últimas investigaciones. En vías de publicación. Se enmarca en el Grupo de Investigación de la UDC: *Tesoros del Patrimonio Artístico*. Ref.: G000363. Inserto en CEI (Campus de Excelencia Internacional) Red de Expertos del Patrimonio Cultural y Natural. Programa I+D+i y Transferencia del que formamos parte.

1 Archivo del Territorio Histórico de Álava (en adelante: A.T.H.A.). Secc. D.H., Leg. 326, n. 1.

2 A.T.H.A. Secc. D.H., Leg. 82, n. 1. En este censo ya no figuran ninguno de los miembros de este taller, pues José de Ballerna trabaja en Madrid.

Sin embargo, desde la demografía cualitativa, la población de Vitoria era aún poco urbana³. El estudio que nos proponemos es el del platero José de Ballerna, el tercero de un importante taller de plateros vitoriano, activo en Vitoria desde finales del siglo XVII. Documentamos a Manuel de Ballerna (c.1699-1734†), al que sigue su hijo Rafael (1712-1773†) en el siglo XVIII; y en la segunda mitad de éste y primer cuarto del siglo XIX, continua su nieto José (1743-1816†)⁴.

Un hecho a destacar en el siglo XVIII en el País Vasco, consecuencia de las ideas de la política ilustrada del Monarca y de la Real Junta de Comercio y Moneda, va a ser la creación de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, en plena época de la Ilustración. Esta Sociedad fue fundada en el siglo XVIII por Xavier María de Munibe Idiaquez, IX Conde de Peñaflorida, en la Junta de 6 de febrero de 1765. La influencia de la Platería Martínez de Madrid, creada por el rey Carlos III, en la platería local del País Vasco, nos va a llegar a través de las Escuelas de Dibujo creadas por la Sociedad Bascongada en el año 1774. Simultáneamente nacen tres Escuelas de Dibujo en las localidades de Vitoria, Bilbao y Vergara⁵. Sabemos que el ya maestro platero de la ciudad de Vitoria, José de Ballerna, cuando se funda la Escuela de Dibujo en esta ciudad es nombrado maestro, en calidad de Honorario y a José de Murga, con sueldo⁶. En el curso 1774-1775, al ser muchos los discípulos oficiales, aparece nombrado, maestro en propiedad Arambarri y maestros honorarios Ballerna y Moraza⁷.

3 R. PORRES, «Edad Moderna: del concepto geográfico a la política». *Álava nuestra historia*. Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 156. Seguía siendo una ciudad con fuertes connotaciones agrícolas, pero en términos de actividad económica se definía ya como una ciudad dirigida a ser un centro de producción de intercambios comerciales.

4 Sobre el taller de los Ballerna tenemos realizado el estudio: *Los Ballerna: tres generaciones de plateros en Vitoria y sus obras (1680-1816)*. Inédito. En relación con este taller, recogemos algunos aspectos en: R. MARTÍN VAQUERO, «En torno a Rafael de Ballerna, un desconocido platero vitoriano: su testamento». *Ondare* n. 18 (1999), pp. 149-170. Ibídem, *Arte y liturgia en la orfebrería alavesa del Barroco. La platería y la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Vitoria-Gasteiz, 1998. Recientemente se hace referencia a esta familia en: J.J. LETONA, *Un vitoriano en la Academia. Don Pío Ballerna y su entorno familiar*. Madrid, 2011. Agradecemos a su autor, el historiador Letona la deferencia de enviarnos esta monografía.

5 EXTRACTOS de las Juntas Generales celebradas por la (R.S.B.A.P.) Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (1774-1776). San Sebastián-Donostia, 1985, t. V, p. 165. Edición facsímil. En relación con la creación de la Escuela de Dibujo de Vitoria, actualmente Escuela de Artes y Oficios de Vitoria, las características de estos centros, su lema, avatares sufridos hasta esta nueva creación, así como los puntos más significativos están recogidos en sus Estatutos: Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria (A.E.A.O.V). *Actas de Dibujo 1818-1847*. Lib. n. 13. Letra A. Cfr. R. MARTÍN VAQUERO, «La mujer como creadora: La Escuela de Artes y Oficios de Vitoria». *Kobie. (Bellas Artes)* n. 7 (1990), pp. 27-50.

6 A.T.H.A. Fondo Prestamero. Vitoria, Enero de 1774. C. 4. Caja 8, n. 8.3., s/f.

7 A.T.H.A. Fondo Prestamero. Vitoria, Mayo de 1775. C. 4. Caja 8, n. 8.1. Este tema lo tratamos ampliamente en: R. MARTÍN VAQUERO, *Arte y liturgia...* ob. cit., pp. 51-64, fig. 15. Reproducimos el título dónde aparecen, junto a la lista de Socios Directores de la Escuela de dibujo, los maestros Arambarri en propiedad y Ballerna y Moraza maestros honorarios.

Este hecho hace que la platería vitoriana se enriquezca con modelos de piezas de diferentes lugares, lo que lleva consigo, además de las formas características de cada taller autóctono, el que los plateros fueran introduciendo elementos y decoraciones procedentes de otros centros. Estando a la vanguardia de los modelos imperantes en cada momento artístico. Esto se puede constatar en las obras realizadas por el platero José de Ballerna. La importancia de las nuevas corrientes artísticas de la Platería Martínez en los territorios septentrionales, y cómo los artífices plateros conocían las obras de la Corte⁸. Después de una extraordinaria y abundante trayectoria artística en Vitoria, el 7 de marzo de 1791 fue nombrado por el Rey Carlos IV, en clase de tornero para su Real Taller, a don José de Ballerna, artífice platero y bronceista, con el sueldo de mil ducados de vellón al año más otros emolumentos entre los que se anotan mil quinientos reales para casa en Madrid⁹.

A partir de la documentación manuscrita, realizamos su estudio y nos centramos en algunas de las piezas de orfebrería por él realizadas y que aquí damos a conocer. Descubrimos una variante singular de su marca –BALL/ERNA– con corona que hasta ahora había permanecido inédita. Es una investigación pionera cuya dificultad se incrementó por la identificación de las obras elaboradas por nuestro platero, ya que las tres generaciones utilizaron su apellido con pequeñas modificaciones. Estructuramos la investigación en tres apartados: 1. José de Ballerna Retolaza (1743-1816); 2. Actividad artística: en el taller de Vitoria; y 3. Traslado de Vitoria a Madrid: platero-bronceista y Armero Mayor en la Corte.

1. JOSÉ DE BALLERNA RETOLAZA (1743-1816)

José Pablo Antonio de Ballerna, platero, es hijo del también platero Rafael de Ballerna y de María Magdalena de Retola. Nace el 19 de marzo de 1743, según declaración de su padre que consta en la partida de bautismo de 20 de marzo en la iglesia de San Pedro de Vitoria¹⁰. Ocupa el número dos de once hermanos, fue el continuador del oficio de platero. Se casa dos veces, la primera vez en 1775 con M^a Gertrudis Salazar, su prima, hija de su tía María Andrés casada con el platero Gregorio Salazar, no consta que de este matrimonio tuviera descendencia. Más adelante, ya viudo, se vuelve a casar con Juliana Josefa Ballerna, también prima suya, hija de su tío Manuel Antonio de Ballerna casado con María de Esquivel y

8 Esta influencia ha sido puesta de manifiesto por el profesor Cruz Valdovinos, que en el siglo XVIII cita en Álava, a los plateros vitorianos Mateo Ruiz de Garibay y Francisco Antonio de Echevarría, pero no hace referencia a ninguno de los maestros Ballerna: J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería». *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1994, p. 142. Estos plateros los hemos citado en nuestro estudio *La Platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria, 1997, pp. 729 y 733.

9 Archivo General de Palacio (En adelante A.G.P). Secc. Expedientes. Caja 2603. Exp. 8.

10 A.H.D.V. SAN PEDRO. Vitoria. Lib. Bautismos (1703-1754) n. 3, f. 245. Solamente en la partida de Bautismo aparece con los tres nombres, en los demás documentos que hemos consultado, únicamente se le cita con el primero –José–, y es el que utiliza en su firma: «Joseph».

Sotomayor, con la que tuvo dos hijos, nacidos en Vitoria, Joaquín José y María de los Dolores¹¹.

En 1767, sabemos que se encuentra en Madrid, pide que se le envíe carta de examen de platero para poder trabajar en la Corte. Posteriormente lo encontramos trabajando en el taller vitoriano y a la muerte de su padre, en 1772, continúa con el taller familiar en Vitoria¹². En 1791, se traslada de nuevo a Madrid con su madre viuda, al ser nombrado por el Rey, en clase de tornero, para su Real Taller «...*Dn Josef Ballerna, Artífice Platero y Broncista...*», asignándole un sueldo de mil ducado de vellón a más de otros emolumentos, entre otros, mil quinientos reales anuales para casa en Madrid¹³. Muere en Madrid el 26 de septiembre de 1816, según consta en la partida de defunción que aportó su hija Dolores, para acogerse a la pensión de orfandad de la Real Caballeriza¹⁴.

En cuanto a su oficio, la primera noticia documental que tenemos de este platero es del 5 de febrero de 1767, en la que su padre –Rafael de Ballerna–, le pide carta de examen al Ayuntamiento de la ciudad de Vitoria para su hijo, alude que éste está residente en la Villa y Corte de Madrid y la necesita para ejercer de platero en la Corte¹⁵. El documento lo firman tres plateros vitorianos –Pedro Bolangero, Juan Antonio Sotil y Gregorio Salazar– ante notario, dando fe de que ha efectuado el aprendizaje con su padre, diciendo que lo habían visto trabajar y hacer las piezas¹⁶.

En 1774, José de Ballerna y Manuel de Balcorta, ambos plateros vitorianos, tasan la custodia mayor de la Catedral de Santiago de Bilbao por un pleito que pasó a la Real Chancillería de Valladolid, motivado por un accidente de explosión que se produjo en el taller del platero Mariano Garín de Bilbao, autor de la custodia, al desaparecer algunas piedras entre los escombros¹⁷. Y el 13 de junio de 1774, arrienda, junto a su madre Magdalena de Retola, viuda de Rafael de Ballerna –había muerto

11 A.H.D.V. SAN PEDRO. Vitoria. Lib. Bautismos (1755-1801) n. 4, f. 283r. En este mismo Libro de Bautismos de la iglesia de San Pedro de Vitoria, en los folios 2v y 3r, 20v. De Benito José Antonio, último de los hijos del matrimonio –Rafael de Ballerna y Magdalena de Retola–, consta en la partida de bautismo: «...*fue su padrino José de Ballerna hermano del bautizado*».

12 Desconocemos el tiempo que permaneció trabajando en Madrid, es posible que el regreso a Vitoria, fuera debido a circunstancias familiares por la muerte de su padre en 1772, para hacerse cargo del taller familiar. En este sentido se manifiesta: J.J. LETONA, ob. cit., p. 24.

13 A.G.P. Expediente Personal. C. 2603/8, s/f. Agradezco a Fernando Martín, Conservador del Patrimonio, la información proporcionada para la consulta de los documentos del Archivo de Palacio.

14 A.G.P. Expediente Personal. C. 2603/8, s/f. «Dn Josef de Vallerna. Asiento. Año de 1800». Con cinco notas posteriores correspondientes a los años 1815, 1816 y 1817. Al margen se anota: la fecha de fallecimiento como Armero Mayor de la Real Armería, el abono correspondiente a sus hijos, don Joaquín y doña María Dolores, y la aclaración de que la partida de defunción existe en el asiento de su hija María de los Dolores.

15 Después de esto parece que vuelve a Vitoria, dónde ejerce su oficio, y reside en la ciudad hasta 1790, que vuelve a Madrid con su madre viuda.

16 A.H.P.A. Esc. Jorge Antonio de Azúa. Prot. 1037.

17 J.A. BARRIO LOZA y J.R. VALVERDE PEÑA, *Platería Antigua de Vizcaya*. Catálogo de la Exposición. Bilbao, Mayo-Junio 1986, p. 67.

éste en 1772– una casa perteneciente al convento de Santo Domingo de Vitoria, en la Primera Vecindad de la calle Zapatería, donde habita con ella. El contrato de arriendo de dicha casa lo hacen, su madre y él, por tiempo de nueve años y cuatro cientos sesenta y dos reales de vellón de renta al año. En él se especifica que José de Ballerna es mayor de 25 años y firma¹⁸.

José de Ballerna, maestro platero de la ciudad de Vitoria, hace un contrato de aprendizaje el 22 de junio de 1776, ante el escribano de la ciudad Miguel de Robredo y Salazar, con don Gabino, natural de Haro y estante en la ciudad, para su hijo José Gabino de Zabalegui, natural de Haro, para que le enseñe el oficio de platero. Acuerdan que el aprendiz ha de permanecer en casa del platero durante cuatro años y señalan que por la noche puede ir a la Academia de Dibujo de la ciudad¹⁹. Cláusula importante en la época, que se incorpora en los contratos de aprendizaje, no sólo de los plateros si no de las distintas ramas artísticas, al crear la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, dos años antes –1774– estas Escuelas de Dibujo²⁰.

En las cuentas de Fábrica de la iglesia de San Miguel de Vitoria correspondientes a 1777-1778, el mayordomo Juan Carlos de Garay anota: «*Item., ciento noventa y dos reales pagados por dos años a Martín de Garay y a José de Ballerna, mayoresales que han sido de la Primera Vecindad de la calle Correría, por reductos de la Obra Pía de Marina de Escoriaza*»²¹. En el Libro de Fábrica de esta misma iglesia, en las cuentas correspondientes a los años de 1787-88, se anota: «*Item., cuarenta reales satisfechos a Rafael de Guircacho por un escaparate y un arca de la Cofradía de N^a S^a de la Blanca que llevó don José Ballerna, por una efigie que colocó en la puerta del sagrario*»²².

Como artífice platero de la ciudad de Vitoria, interviene en otros asuntos, actúa como fiador, en la escritura de aprendizaje, realizada en 1778 de José Fermín Pardo con Esteban López de Alegría, maestro latonero y vidriero²³. En este mismo año de 1778, el 31 de mayo, aparece firmando ante el escribano de Vitoria, Jorge Antonio de Azúa como mayoral de la calle Correría en la presentación y dotación de la Obra y Memorias Pías de Marina de Escoriaza, de la que son Patronos los Mayorales y vecinos de dicha calle²⁴. Y el 4 de diciembre, da un poder a Joaquín de Osurbil, para que en su nombre cobre la cantidad de 324 reales y un cuartillo por un cucharón y dos cuchillos de plata que hizo para Fernando de Ibáñez y Ubago y su esposa Teresa de Ondona, vecinos de Elciego (Álava)²⁵.

18 A.H.P.A. Esc. Andrés de Lezama. Prot. 1304, f. 557.

19 A.H.P.A. Esc. Miguel de Robredo y Salazar. Prot. 1584, f. 542.

20 EXTRACTOS de las Juntas Generales celebradas por la R.S.B.A.P.(1774-1776) ob. cit. Véase: M.J. RUIZ DE AEL, *La Ilustración artística en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y las Artes*. Vitoria, 1993, pp. 188-193. R. MARTÍN VAQUERO, «La mujer como creadora...» ob. cit., pp. 27-50.

21 A.P. SAN MIGUEL. Vitoria. Lib. Fábrica (1678-1799), f. 254v.

22 *Ibídem*, f. 283.

23 A.H.P.A. Esc. Miguel de Robredo y Salazar. Prot. 1296-A, f. 147.

24 A.H.P.A. Esc. Jorge Antonio de Azúa. Prot. 1818, f. 140v.

25 *Ibídem*. Prot. 1815, f. 391.

En cuanto a las relaciones de parentesco que se establecen entre los plateros de la ciudad, pertenecientes al mismo gremio, es frecuente las uniones entre los miembros familiares de las mismas, así en 1782, su hija Vicenta Thadea de Ballerna, contrae matrimonio con el también platero de Vitoria Juan Antonio García de Echevarría, hijo de Francisco García de Echevarría y Magdalena de Idígoras, platero y al igual que los Ballerna, conocemos tres generaciones de plateros trabajando en la ciudad de Vitoria²⁶. El 25 de agosto de 1784, José de Ballerna, platero, hace un nuevo contrato de arrendamiento de una casa, al haberse cumplido los nueve años por el que hicieron el anterior con el convento de Santo Domingo de la ciudad. Ahora otorga el nuevo arrendamiento, también por nueve años, junto con sus fiadores Magdalena de Retola, su madre, y Juan de Echevarría, hermano de su yerno, en favor del convento de San Francisco de Vitoria, en la persona de su Síndico y Procurador Ecónomo Juan Carlos de Garay²⁷.

En 25 de mayo de este mismo año de 1784, firma como testigo en la matrimonial del platero de la ciudad Manuel Serrano con Juana Isidora, junto al también platero vitoriano Martín Domingo de Lagos²⁸. Y al año siguiente, el 7 de diciembre de 1785, se pide carta de pago dotal que entregó José de Ballerna, maestro platero, vecino de Vitoria que fue el encargado de traerla de Bilbao y entregarla²⁹. De nuevo en 1786, otorga una carta de pago en favor de las Memorias y Obra Pía de Marina de Escoriaza, para una doncella pobre para casarse³⁰.

Para el convento de Santo Domingo de Vitoria, en 1786, tasa un trono de plata de Nuestra Señora y el nuevo proyecto de lo que se ha de hacer, en el convento, con Justo Antonio de Olagübel arquitecto de la ciudad. En 1789, le añade unas cornucopias al trono, que costaron 900 reales; y en 1789, hace las arañas de plata para el trono. Alude a que se hizo un báculo para la imagen de Santo Domingo, en lugar del que tenía antes que era de madera plateada con las armas o escudos de éste, lo hizo el famoso platero José de Ballerna. También en 1788, José de Ballerna hizo la cruz de bronce, dorada al fuego para el estandarte³¹. Para Araya, anota que en 1790, aprobó la traza del altar mayor, obra de Gregorio Dombrasas³². También en la

26 A.H.D.V. SAN PEDRO. Vitoria. Libro de Casados (1765-1833) n. 15, ff. 65-66.

27 A.H.D.V. Esc. Juan Cebrián de Mazas. Prot. 1928 B, f. 284.

28 A.H.P.A. Esc. Pablo Antonio de Pinedo. Prot. 1315, f. 258. Documentamos al platero Manuel Serrano y damos a conocer las obras por él realizadas, así como su marca que aparece estampada en un relicario que hizo para el convento de la Inmaculada de Vitoria en: «Plateros vitorianos del siglo XIX y sus obras». *Kultura* 2ª época, n. 3 (1991), pp. 20-21, lám. 1, fig. 1.

29 A.H.P.A. Esc. Jorge Antonio de Azúa. Prot. 1853, f. 338.

30 *Ibíd.* Prot. 8888, f. 152.

31 A.T.H.A. Fondo López de Guereñu Galarra. Caja L. 5. Dice: Santo Domingo. Datos tomados de un Manuscrito del Siglo XVIII. Las obras realizadas para este convento no han llegado hasta nosotros.

32 *Ibíd.* En dicho Manuscrito se cita un artículo inédito de D. Manuel Leucona. Se cita a Gregorio Dombrasas, autor del retablo mayor de la iglesia, pero no se hace alusión a que José Ballerna aprobara la traza, en: M.J. PORTILLA VITORIA y otros, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. T. IV. La Llanada alavesa occidental*. Vitoria, 1975, p. 300.

Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco, se recoge del platero José de Ballerna, que trabajó entre 1786 a 1788 en el Santuario de Aránzazu de Guipúzcoa³³.

2. ACTIVIDAD ARTÍSTICA: EN EL TALLER DE VITORIA

Respecto a su actividad artística, conocemos varias obras, civiles y religiosas, realizadas para iglesias, particulares, conventos, etc., así como numerosos arreglos y aderezos efectuados para varias iglesias de la ciudad y provincia. De las más de doce piezas, que hemos recogido por él realizadas, para las iglesias de la ciudad y pueblos pertenecientes a la Diócesis de Vitoria, todas ellas están con su marca estampada y en la mayoría acompañadas de la del fiel contraste y la de la ciudad de Vitoria. En este estudio, nos fijaremos en un juego de candeleros del Santuario de Nuestra Señora de la Antigua, un juego de aguamanil –jarra y palangana– de la parroquia de Santa María de Orduña y en un cáliz de Samiano, que damos a conocer. Analizamos la tipología de estas piezas, su estudio artístico, ornamental e iconográfico y las marcas en ellas estampadas, especialmente la marca con corona del cáliz de Samiano que es original y desconocida hasta el momento³⁴.

Estas obras responden a los gustos neoclásicos que se difundieron por toda España a través de las obras de Antonio Martínez y sus discípulos, desde finales del siglo XVIII. Martínez, platero aragonés que trabaja en Madrid, se fue a formar a París y Londres y a su vuelta el Rey Carlos III le aprueba el establecimiento de una Escuela de Platería a sus órdenes, en la que va a poner en práctica los conocimientos adquiridos en el extranjero, dando origen a nuevas técnicas y modelos, y es desde aquí, donde se inicia formalmente la industrialización de estas piezas. Los ejemplares serán depurados y los objetos salidos de la Fábrica siguen de cerca los modelos que buscan la belleza en lo agradable del conjunto. La decoración solamente será un complemento y reaparecen las superficies lisas y bruñidas con un acabado perfecto³⁵.

En términos generales, tenemos que los elementos principales de las piezas, que participan de elementos barrocos son: inicio troncocónico del astil, nudo de

33 El 9 de enero de 1788, entregó tres frontales de plata para dicho Santuario, trabajados en Vitoria, que existieron hasta la Guerra de la Independencia: C. CASTEL, «Ballerna». *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Diccionario Enciclopédico Vasco*. Vol. IV, p. 33.

34 Las otras piezas que tenemos recogidas por él realizadas, las damos a conocer y estudiamos en el trabajo más amplio que tenemos elaborado sobre estos plateros y que pronto verá la luz: *Los Ballerna...* ob. cit.

35 L. PÉREZ BUENO, «Del orfebre D. Antonio Martínez. La «Escuela de Platería» en Madrid. Antecedentes de su establecimiento, años 1775-76 y 77». *Archivo Español de Arte* n. 44 (1941), pp. 225-234. J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La platería madrileña bajo Carlos III». *Fragmentos* n. 12, 13, 14 (junio, 1988), p. 64. Alude a la Real Cédula de 29 de Abril de 1779 aprobando el establecimiento Martínez para la enseñanza. El capítulo VIII trata de los exámenes y aprobaciones de sus alumnos, privilegio concedido a Martínez; una vez aprobados, el maestro les permitía sacar copia de la colección de bajos relieves que él tenía para que los usaran ellos y sus futuros aprendices.

jarrón con toro encina, gollete cilíndrico y pie circular, cuyo modelo sigue el cáliz de Samiano de José de Ballerna³⁶. A veces el astil se asienta sobre una peana cuadrangular con resaltes de perfil curvo o recto en cada lado, como los candelabros del Santuario de Nuestra Señora de la Antigua de Orduña, que responden ya a modelos neoclásicos. En cuanto a la ornamentación de estas piezas, prevalecen los modelos lisos, austeros y sin decoración en los que predomina la valoración de las líneas como en el juego de aguamanil y palangana de la iglesia de Santa María de Orduña y la columna en los candelabros de la Antigua³⁷.

El juego de cuatro candeleros del Santuario de Ntra. Sra. de la Antigua de Orduña (se conservan tres), están realizados en plata en su color, miden 27 cm de alto y 11,5 x 8,5cm, la base (lám. 1). Tienen el pie ochavado con los cuatro lados de las esquinas más pequeños, y alto borde vertical en el que llevan estampadas tres marcas y grabada una gran Z en uno de los lados –desconocemos el significado de esta letra-. La peana se compone de dos cuerpos, el inferior de forma cóncavo-convexa, adornado con una franja a base de pequeños triángulos, con fondos granulados, y rematados en bolas. El segundo cuerpo plano y de la parte central arranca una moldura trococónica con remate de cúpulas, ésta adornada a base de triángulos grabados y enlazados.

El astil parte con gollete prismático de bordes moldurados y remarque geométrico de sus caras. Se continúa en una columna en forma de estípite, adornada con bella cenefa, a base de círculos concéntricos de distinto tamaño, enlazados y con botón en el centro. La parte superior, a modo de capitel, trocopiramidal e invertida, adornado con golletes en las caras y enmarcados por finas molduras. Encima tiene colocado un bonito mechero. Éste es de forma de jarrón bellamente adornado, con gallones en la parte inferior y cintas colgantes, a modo de guirnalda con botón entre ellas, en la panza. La boca, convexa, con los bordes redondeados y como remate una gran arandela circular y decorada a su vez con pequeña cenefa de medios círculos recercados.

El completo marcaje –en todos ellos– nos permite una exacta identificación de la pieza. El punzón de la ciudad de Vitoria, el escudo de la ciudad sobre dos leones y con dos cuervos en las almenas, nos informa donde fue contrastada, la marca BA/LLER/..(NA) –en tres líneas, con bordes rectos enmarcada en una figura geométrica a modo de cruz, frustra–, correspondiente al artífice vitoriano José de Ballerna que la elaboró la pieza, y la marca del contraste LLO/REN/TE –en tres líneas, inscrita

36 Este modelo que sería el prototipo de cáliz del siglo anterior, correspondiente a los modelos salidos de la Corte, podemos considerarlo como una pervivencia propia de este platero de la segunda mitad del siglo XVIII, ya que él trabajó en la Corte y el contacto con las obras allí conservadas, supondrían en este modelo.

37 Estudiamos también otras piezas de este platero que participa de los estilos artísticos de la época en que ejerció su actividad, con elementos aún barrocos y rococos, sin decoración o con ella, y del neoclasicismo, así como de los modelos cortesanos provenientes de la Corte, en: *Los Ballerna...* ob. cit.



LÁMINA 1. Juego de candeleros de N^{ra}. S^{ta}. de la Antigua, Orduña (foto autora).

en un rectángulo con la parte inferior en pico, frustra-, que autentificó la ley de la plata empleada, las tres están estampadas en el borde del pie. El platero vitoriano Mauricio Llorente, ejerció el cargo de contraste de la ciudad de Vitoria de 1779 a 1784, periodo en torno al cual debió elaborarse la pieza³⁸.

La obra es correcta y bien realizada, resulta singular y presenta una bonita estética dentro de los modelos neoclásicos, el astil recuerda obras hispanoamericanas en las que fue muy utilizado³⁹. La forma y el modelo de estos candeleros no son los más utilizados en los talleres de la época en la ciudad de Vitoria. Los candeleros, son piezas de iluminación que eran útiles en las iglesias, se colocaban además en los altares para soportar las velas que se ponían a Cristo, a la Virgen o a los Santos de devoción. Por sus elementos constructivos se asemejan, en cierto modo, a otras piezas de astil⁴⁰.

En el juego de aguamanil –jarra y palangana– de la iglesia de Santa María de Orduña, las dos piezas, están realizadas, en plata en su color, carecen de ornamentación y tienen ambas estampadas las tres marcas reglamentarias (lám. 2). La jarra es de mediano tamaño, mide 23 cm de alto, 7 cm de d.b. y 10 cm d.p. El pie es de planta circular de escasa altura y amplia pestaña plana, la peana compuesta por dos cuerpos cóncavos: el superior, de escasa altura y plano en cuyo centro se asienta el cuerpo de la jarra. Éste está dividido en dos zonas: la mitad inferior es ovoide, de fondo semiesférico, y la superior de perfil cóncavo. Se corona con un pequeño friso formado por una suave moldura circular a modo de boca. El pico vertedor es triangular y curvilíneo, poco saliente y se adorna con un pequeño botón en la

38 En el estudio que tenemos elaborado sobre este taller de plateros: *Los Ballerna...* ob. cit. Documentamos también a los plateros que fueron contrastes de la ciudad desde la segunda mitad del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII, según los Libros de Actas del Archivo Municipal de Vitoria, ninguno de los plateros Ballerna, ejerció este oficio en la ciudad, aunque gozaron de gran prestigio. Aún así, el historiador José Julián Letona, en su libro: *Un vitoriano...* ob. cit, p. 21, fig. 1, cuestiona esta afirmación realizada por nosotros en el estudio: «En torno a Rafael de Ballerna...» ob. cit., basándose en la obra de A. FERNÁNDEZ, R. MUNOY y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1985, p. 238, en la que aparece colocada la marca Ballerna en la columna correspondiente al Fiel Contraste en lugar de la del Artífice. Reconocemos la valía de esta gran publicación, por el trabajo llevado a cabo al ser el primero en recopilar las marcas de los plateros de los talleres españoles e hispanoamericanos. Desde que nos introdujéramos en este campo a nivel de investigación científica, mantenemos contacto con sus autores y cuando les hicimos partícipes de este fallo en las marcas del taller vitoriano, nos dijeron que cuando elaboraron esta obra, no existía un estudio riguroso del tema y ellos no pudieron investigar en los archivos. En los capítulos que habían sido ya estudiados por investigadores, se pusieron de acuerdo con ellos y en estos están correctamente identificados artífices y contrastes.

39 Sobre el introductor de esta forma y su empleo en el diseño y ornamentación arquitectónica en México, no sólo en los retablos y portadas sino también en la misma platería, véase nuestro estudio: «Platería Hispanoamericana en la ciudad de Vitoria». *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, pp. 685-702.

40 Estos candeleros del Santuario de la Antigua en Orduña, aparecen solamente mencionados, pero sin foto, en: M.J. PORTILLA VITORIA y otros, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. T. VI. Vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*. Vitoria-Gasteiz, 1988, p. 173.



LÁMINA 2. Juego de Aguamanil: Jarra y palangana. Iglesia de Santa María, Orduña (foto autora).

parte inferior. El asa, lo más decorativo de la pieza, adopta la forma de una gran ese, resuelta en forma de doble tornapunta, lleva remarcada la parte central por doble moldura, con un bonito remate de caracol en la parte superior.

La palangana es de tipo oval, mide 41 x 26,5 cm, tiene contorno ondulado a base de segmentos curvilíneos y conopios entrantes. El borde lo tiene moldurado y carece de ornamentación. Responde a una palangana de aguamanil, por la profundidad que tiene y el fondo plano y liso donde se vierte el agua, estas piezas eran empleadas para el lavatorio. En su composición y estructura sigue las plantas inglesas de la época de Jorge II (1727-1760), cercanas a los modelos de los orfebres Lemaire, Roskell y Hunt. Presenta el mismo marcaje que la jarra, solamente que en la palangana tiene estampadas las marcas de forma diferente: primero la marca personal del contraste, segundo la marca del artífice y en tercer lugar la marca de la localidad. En cuanto al modelo, características y marcas, sigue el modelo de la jarra con la que forma juego⁴¹.

41 Sobre la tipología de la palangana que sigue un esquema característico en fuentes y platos, no sólo en la platería andaluza y española sino también hispanoamericana, véase: R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El arte de la platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, p. 377, fig. 399. C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la Colección Varez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII*. Madrid, 2000, pp. 234-235, fig. 399. F.A. MARTÍN, «Jarro y palangana». *El Fulgor de la Plata*. Córdoba, 2007, pp. 416-417.

Las dos piezas presentan un completo marcaje, al igual que los candelabros anteriores. El punzón de la ciudad de Vitoria –el escudo sobre dos leones y dos cuervos en las almenas–. Este modelo es el usado por el contraste Manuel de Bolangero de 1784 a 1790. El punzón de contrastía B.R.O., iniciales, con punto, de la primera letra de su apellido y las dos últimas, en una sola línea inserto en un rectángulo, hasta ahora inédito en cuanto a su atribución (este punzón había sido usado anteriormente por su padre Pedro Bolangero (1749–1769) pero ligeramente más grande y sin punto entre las letras); de ahí que pensemos que este sea el correspondiente a su hijo Manuel. El punzón de autor –BA/LLER/NA–, del platero José de Ballerna, es el mismo utilizado en los candeleros del Santuario de la Antigua. Por las características que presentan, las realizó en torno a los años c.1784-1790, en este último muere Manuel Bolangero⁴².

Se trata de unas obras bien realizada de estilo clasicista por sus caracteres tipológicos y de excelente trabajo técnico. Están presentes los modelos y técnicas de la Real Fábrica de platería Martínez de Madrid, que sabemos llegan tempranamente a Vitoria a través de los dibujos traídos por los pensionados vascos que fueron a formarse a Madrid con Martínez con el fin de que después revirtieran en las Escuelas de Dibujos creadas por la Sociedad Bascongada, en la de Vitoria José de Ballerna fue maestro honorario. Obedece a un modelo que alcanzó una gran popularidad en los talleres andaluces, aunque en general tuvo gran difusión y aceptación para vajillas que de este tipo se hicieron lo mismo en Francia que en Nueva España⁴³.

La otra pieza que hemos seleccionado para este estudio y damos a conocer es un cáliz de la iglesia de la Asunción de Samiano (Treviño). Es de plata en su color, mide 25 cm de alto, 8,5 cm d.c. y 14 cm d.p. Presenta una sola marca (repetida dos veces) (láms. 3 y 4). El cáliz tiene el pie circular con alto borde vertical y amplia pestaña en talud. La peana con dos zonas ligeramente elevadas, la inferior de perfil convexo y la superior plana y con marcado borde recto. El astil parte de la zona central con un alto gollete cilíndrico limitado por molduras salientes, un pequeño cuello da paso al nudo. Éste es ajarronado con grueso toro saliente entre molduras y se continúa en un cuello trococónico con arandela saliente en la parte superior. La copa semiovoidea, abierta y lisa y separada de la subcopa por un baquetón en el tercio inferior.

En la parte interior del pie lleva estampada una sola marca, repetida dos veces, BALL/ERNA (con corona), corresponde a la impronta del platero vitoriano

42 M.J. PORTILLA VITORIA y otros, *Catálogo Monumental...* ob. cit. T. VI, p. 701. Solamente se le menciona: «Servicio de lavabo. De plata. Sin decorar. En el azafate y en la jarra lleva el punzón del platero José de Ballerna».

43 Son varios los dibujos presentados para exámenes de plateros, que elaboran una palangana para su examen –se recogen en el libro de los Dibujos antiguos de plateros de Pamplona–. Esta pieza presenta gran similitud con el dibujo realizado por Joaquín Urdániz, sin fecha, y el de Manuel López del año de 1796: M.C. GARCÍA GAINZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991, dibujos n. 105 y 108.



LÁMINA 3. Cáliz. Iglesia de la Asunción, Samiano (Treviño) (foto autora).



LÁMINA 4. Marca con corona de José de Ballerna.
Cáliz de la iglesia de Samiano (foto autora).

José de Ballerna. Esta marca es la segunda variante que pensamos utilizó, al ser nombrado platero-broncista de la Corte, en 1791. Fernando Martín, Conservador del Patrimonio y buen conocedor de platería del Palacio, en su estudio sobre los «Plateros reales del siglo XVIII y marcas de las piezas del Palacio Real de Madrid», señala que no son muchas las marcas que se conocen de los plateros que estuvieron al servicio de la Real Casa y Cámara, pero señala la novedad que presentan algunas de ellas al presentar una corona como remate, algo que desconocido en las marcas española, se conocían una del siglo XIX, pero no antes, por lo que alude a que pudo deberse a influencia francesa en la que era utilizada por los plateros que servían a los Reyes. La corona real fue utilizada por los plateros de la Corte, Pedro Medrano, platero de la Real Casa; Antonio Elvira, también platero perteneciente a la Real Casa desde 1787; y Domingo de Urquiza, platero-broncista de la Real Casa, activo desde 1793 a 1807⁴⁴.

Recoge la estructura del cáliz cortesano, el modelo responde a las obras cercanas de mediados de siglo XVII, pero este tipo gozó de una gran aceptación y tuvo una larga pervivencia por lo que se continuaban realizando a lo largo del siglo XVIII. El platero José de Ballerna, al estar trabajando en la Corte, estos modelos le debían ser muy familiares, de ahí que continuara realizándolos, no obstante se aprecia

44 F.A. MARTÍN, «Plateros reales en el siglo XVIII y marcas de las piezas del Palacio Real de Madrid». *Reales Sitios* n. 77 (1983), pp. 42-44. Aporta una lista de los plateros reales, pero no recoge a José de Ballerna. En cuanto a las marcas que reproduce, la aquí presentada, está en la línea de la del platero Domingo de Urquiza, su apellido en dos líneas y con la corona en la parte superior. Resulta curioso como también en esta época, la marca de localidad de Ferrol, utilizada por el contraste de la ciudad, sea una con corona real en la parte superior, aparece claramente en una salsera realizada entre 1770-1778: A. FERNANDEZ, R. MUNOY y J. RABASCO, ob. cit., p. 432, n. 422; J.A. GONZÁLEZ RODRIGUEZ, *El arte de la platería en Ferrol*. La Coruña, 1999; C. ESTERAS MARTÍN, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII (Obras escogidas)*. Madrid, 2000, p. 238.

la altura del gollete del cáliz de Samiano respecto a los realizados en la segunda mitad del siglo XVII y las copas con mayor abertura y moldura de separación con la subcopa⁴⁵.

Otros encargos importantes

Realizó trabajos para lugares más alejados como el encargo recibido de la catedral de El Burgo de Osma (Soria). También conocemos otras dos piezas suyas que se conservan: un frutero en el Museo de Málaga y un cáliz en el Museo Diocesano de Palencia, ambos tienen su marca estampada⁴⁶. La llegada de estas dos últimas obras citadas, a los centros respectivos, es posible que se deba a una donación devota. Tenemos que el 4 de diciembre de 1778, José de Ballerna da un poder a Joaquín Osúrbil para que en su nombre cobre la cantidad de trescientos veinticuatro reales y un cuartillo por un cucharón y dos cuchillos de plata que hizo para don Fernando de Ibáñez y Ubago y su esposa Teresa de Ondona, vecinos de Elciego, y a la muerte del marido se ha cargado con dichas alhajas la referida señora Teresa⁴⁷.

Para la iglesia de San Andrés de Elciego, trabaja en varias ocasiones en la realización de diferentes objetos de plata. En las cuentas de 1780-1781, de dicha iglesia se citan: las dos coronas de la Virgen de Plaza y el Niño y un rostrillo, le pagan el dorado de todo lo referido. Por una jarra de plata, un purificador de plata para el comulgatorio y por un cajón para traer todo lo referido. Se le paga a José de Ballerna, maestro platero de la ciudad de Vitoria, dos mil ciento ocho reales y medio. Al margen se anota: «...*Se adbierte que la Jarra de Plata de peso de veinte onzas que con sus hechuras importa quatrocientos ochenta y nueve reales, se remitió al expresado platero de Vitoria por ser muy crecida para el ministerio de administrar el Santo Baupismo, y en su lugar hizo y remitió una jarrica pequeña propia para el uso expresado y por el exceso que tenía la que se remitió hizo dicho platero para esta iglesia un platillo nuevo de plata para el óleo de la Santa Unción, y fundió las chrismas por estar maltratadas, cada cosa en su justo precio y debolbio dicho platero treinta y dos reales de vellón.* Al margen: *Debe el platero Ballerna los 32 reales*»⁴⁸.

En la cuentas de Fábrica de 1783-1784, de esta iglesia de Elciego, le pagan al platero, nueve mil cuatrocientos veinte reales, en virtud del recibo que entregó a D.

45 Respecto a otros cálices de este modelo, conocemos varios de otros plateros vitorianos del siglo anterior, con los que se aprecian ligeras variantes (*La platería en la Diócesis...* ob. cit., piezas 326 y 339). A.H.D.V. SAMIANO. Lib. Fábrica (1659-1827) n. 7, p. 219. Consultado el libro de Fábrica de esta iglesia no hemos encontrado referencia a su compra, solamente en las cuentas correspondientes al año 1783-84, se dice: «Item 65 reales de la composición y doración de un cáliz».

46 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *Orfebrería del Museo de Málaga*. Madrid, 1980, p. 22, lám. 27. M. SEGUI GONZÁLEZ, *Catálogo de platería del Museo Diocesano de Palencia*. Palencia, 1990, p. 55, n. 44.

47 A.H.P.A. Esc. Jorge Antonio de Azúa. Prot. 1815, f. 391.

48 A.P. ELCIEGO. Lib. de Fábrica (1774-1815) n. 5, ff. 93r/v, 94r. En este documento se especifica el peso de los objetos y el precio de la onza de plata, así como el precio por las hechuras.

José de Ballerna, maestro platero de la ciudad de Vitoria, por las cosas que trabajó para esta iglesia, a saber: un incensario y navecilla con su cuchara, seis pares de vinajeras con sus platillos correspondientes, y por la cazueleta de cobre para dicho incensario. Se le dieron en plata vieja de esta iglesia a dicho platero: «*mil setecientos nobenta reales que importaron las vinajeras y platillos viejos y un acetre viejo, que rebajados de dicha cantidad los cinco mil doscientos y diez reales le pagó tres mil quatrocientos y veinte reales y los seis mil que dicho platero ha recibido demás fue a cuenta de la obra que actualmente está haciendo de: sacras, cruz y candeleros los quales tendran presentes a el tiempo de la entrega de dicha obra*». Ídem, al margen. «*It. es data doscientos nobenta y siete reales por la composición y fundición de dos copas de cáliz en que incluye el dorado de dichas copas y patenas y quatro reales que costó la conducción desde Vitoria a esta villa todo efectuado por el expresado platero José de Ballerna, consta de recibo*»⁴⁹.

Las piezas que aluden que está haciendo el platero, fueron contratadas, el 2 de diciembre de 1784, por el cura y mayordomos de la iglesia de San Andrés de Elciego y el maestro platero José de Ballerna en una escritura de obligación realizada ante Manuel Ramírez, escribano de la ciudad de Vitoria⁵⁰. Ídem, al margen: «*It. es data doscientos nobhenta y siete reales por la composición y fundición de dos copas de cáliz en que incluye el dorado de dichas copas, patenas y quatro reales que costó la conducción desde Vitoria a esta villa de todo lo efectuado por el expresado José de Ballerna, consta de recibo*»⁵¹.

Posteriormente en las cuentas de Fábrica de 1786-1787, se refleja el pago que se le hace a un segundo platero, mandado venir de la ciudad de Logroño para que reconociese las piezas hechas por el platero vitoriano: «*...Item. es datta sesenta reales que dieron a Tomás Eustaquio de Burgos, maestro platero de la ciudad de Logroño por sus derechos de reconocimiento y entrega de la obra de plata y bronce hecha por D. José de Ballerna*»⁵². A la finalización de la obra, en las cuentas de 1787-1788, le pagan once mil ochocientos maravedís y medio, en virtud del recibo que le entregaron para final del pago de la obra de candeleros, sacras y cruz de plata y bronce que había realizado para la dicha iglesia, y cuya cantidad sacaron del Archivo y de la partida a cargo del Administrador Comisionado (al margen) «*Item. en data sesenta reales vellón pagados a Joaquín de Usurbil comisionado de Don José de Ballerna para recibir y conducir la partida antecedente...*»⁵³.

En 1788, realiza nuevas piezas para la iglesia de Elciego (Álava), consta en el Libro de Fábrica: «*Maestro platero (al margen). Item es datta mil settecientos y tres reales que en virtud de memoria libramiento y recibo entregó a D. Joséf de Ballerna*

49 A.P. ELCIEGO. Lib. de Fábrica (1774-1815) n. 5, s/f.

50 A.H.P.A. Esc. Manuel Ramírez. Prot. 7757, f. 109.

51 A.P. ELCIEGO. Lib. Fábrica (1774-1815) n. 5, s/f.

52 Ibídem.

53 Ibídem.

maestro platero en la ciudad de Vitoria, importe de un incensario nuevo, dos cálices, y una patena, composición de un libro y una vinajera. La cruz chica aumentarle plata, tres paces nuevas de plata y otro cáliz también de plata, todo para esta iglesia. Y aún que el todo de dichas alhajas importa cinco mil ochocientos veinte y dos reales se le entregaron en diferentes alhajas de plata bieja quatro mil ciento diez y nueve reales, como por menor resulta de todo lo de dicha memoria»⁵⁴.

Obras para la Catedral del Burgo de Osma (Soria)

Otro importante encargo que recibió José de Ballerna, fue procedente de la catedral de El Burgo de Osma (Soria). El 20 de diciembre de 1786, consta en las Actas Capitulares del Cabildo la siguiente anotación sobre la obra de una cruz y ciriales que el platero José de Ballerna, vecino de la ciudad de Vitoria, está haciendo para la dicha iglesia. Leyó el señor Alarcón, como el platero vitoriano le escribía: *«que estaba para concluirse la obras de la cruz y ciriales que estaba fabricando para esta Santa Iglesia y que tendría particular satisfacción de que al tiempo de llevarse al contraste dicha cruz y ciriales asistiese alguna persona en nombre del Cabildo»*. Y los dichos señores enterados, encargaron al señor Aza, que tenía persona de su satisfacción en Vitoria, asistiese al contraste de la cruz y ciriales⁵⁵.

El 17 de enero de 1787, el cabildo informa sobre una cruz y candeleros de plata hechos en Vitoria por el maestro platero de esa ciudad José de Ballerna. También se leyó otra misiva de don Pedro Antonio Pérez de Mezquía, residente en Vitoria, en la que decía: *«...haber estado en casa del platero don Josef Vallerna, y haber visto la cruz y candeleros que está fabricando para esta Santa Yglesia, cuya obra está para concluirse; que en estando se pasará al contraste y remitirá la certificación del peso y calidad de la plata. Así mismo advertía tenía cada onza real y medio de derechos de entrada, lo que se podía evitar consiguiendo la gracia por Madrid, en atención a ser para cosa tan pía»⁵⁶.*

El 16 de abril de 1787, reunidos los señores del Cabildo, el señor Prior dijo, que el platero de Vitoria estaba ya en esa villa, y que había traído la cruz y ciriales de plata que se le habían mandado fabricar para esta Santa Iglesia, y en cuya

54 Ibídem. En estas mismas cuentas aparece otro pago de cuarenta y ocho reales, al maestro latonero Pedro Martín de Logroño por unos candeleros de bronce nuevos que ha hecho. Y 50 reales más por diez campanillas, grandes y pequeña, de bronce, añaden que importan más, pero se le dieron las viejas en pago.

55 A.C.B.O. (Archivo Cabildo. El Burgo de Osma). Actas Capitulares 1786-1787, t. 48, ff. 108 r/v. Así mismo le decía en su carta el costo que tendría la libra de yerro fabricada, según diferentes modelos, para la reja del relicario. A este respecto dicen que el señor Alarcón, como fabriquero disponga como le parezca. Los documentos referentes al Archivo del Cabildo de la Catedral de El Burgo de Osma, me han sido facilitados por el profesor Javier Gómez Herrero, a quién le agradezco esta atención.

56 A.C.B.O. Actas Capitulares 1786-1787, t. 48, ff. 113v-114. Los señores capitulares acordaron que el señor fabriquero tuviese el cuidado de hacer un recurso a S. M. pidiendo la libertad de derechos, cuando llegue el caso de traerse dicha cruz y ciriales.

atención se podía tratar la cuenta para pagarle el resto de lo que se le debía. A lo que acordaron que los señores Marín y Fernández, con presencia del ajuste que se hizo y de lo que se le entregó por el señor fabriquero a dicho platero, liquiden la cuenta y dispongan se le satisfaga lo que se le deba, con más un doblón de gratificación para los oficiales⁵⁷. Quedaron satisfechos de la obra recibida y el 18 de abril de este mismo año, el Abad de San Bartolomé de la Catedral de El Burgo de Osma, informa al Cabildo de la misma que ha tratado con el platero de Vitoria, José de Ballerna, sobre la composición del rostrillo que hace juego con la corona de la Virgen del Espino de la Catedral, acordando éste hacerlo de nuevo a su costa. Y el cabildo, en vista de su intención, acuerda que realice la obra, tal y como tiene tratado con el Abad⁵⁸.

Posteriormente el 11 de julio de 1787, se reúne de nuevo el Cabildo de la Catedral e informa sobre la compostura del rostrillo de Nuestra Señora del Espino, según la carta que el platero José de Ballerna ha escrito al señor fabriquero, y en la que dice reservaría en su poder el rostrillo que llevó de Nuestra Señora del Espino y que espera se le comunique orden de sí lo ha de componer o volver a armarlo en la misma forma que estaba, para remitirlo en la primera ocasión. Añade que en el caso de hacerlo de nuevo es preciso exhibir algún documento de haber pagado los derechos a la venida de Roma a España o licencia de libertad y que en caso de no poseer ninguno de estos documentos es preciso que escriban al señor Gobernador de Vitoria para que pueda remitir el rostrillo⁵⁹.

3. TRASLADO DE VITORIA A MADRID: PLATERO-BRONCISTA Y ARMERO MAYOR EN LA CORTE

El 20 de diciembre de 1790, José de Ballerna, viudo, vecino de Madrid, hace una fianza ante el escribano de la ciudad de Vitoria, Pablo Antonio de Pinedo, a favor de don Juan Isidoro Ortiz de Cortaza; y éste mismo día hace otra a favor de José Martínez de Cortaza, ambos vecinos de Madrid, como parientes pobres que son, de la herencia de doña M^a Rosario Fernández de Luco, dejada por ésta para sus parientes pobres⁶⁰.

A partir de 1791, reside en Madrid. En el expediente de 8 de marzo 1791, el Mayordomo Mayor pasa al Intendente Controlador General de la Real Casa, para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toca, el nombramiento que el Rey

57 A.C.B.O. Actas Capitulares 1786-1787, t. 48, ff. 149v-150. Dispone que para hacer el pago al platero, se saque del archivo y de los caudales pertenecientes a la Fábrica.

58 A.C.B.O. Actas Capitulares 1786-1787, t. 48, f. 150v.

59 *Ibídem*, f. 181-181v. Acuerdan que el señor fabriquero tantee el coste que puede tener la compostura del rostrillo y que no excediendo de dos o tres doblones de a ocho mande ejecutarlo, y a su tiempo se escriba al caballero Gobernador de Vitoria, para que permita su libre conducción. Les informa también en la carta que ha pasado a examinar lo que tenía trabajado el herrero de Vitoria, señor Bartolomé de la reja que le habían encargado para la capilla de Santo Domingo.

60 A.H.P.A. Esc. Pablo Antonio de Pinedo. Prot. 4917, ff. 1722 y 1729.

se ha servido de nombrar, en clase de tornero, para su Real Taller a don José de Ballerna, artífice platero y broncista, con sueldo de mil ducados de vellón al año, así como los demás emolumentos que tienen los de su clase. Se prevé de orden de S.M. a don Felipe Martínez de Viergol que cuide de satisfacerle lo respectivo a su asignación de la casa y emolumentos como lo hace con todos los demás dependientes del Real Taller; y a la Tesorería General que se pague a Ballerna el sueldo desde el 1º de febrero último⁶¹.

El 24 de septiembre de 1791 don Pedro Michel, escultor de Cámara, en nombre de José de Ballerna, platero broncista nombrado para el Taller de S.M. hace una instancia solicitando orden para el reconocimiento de los efectos que había de trasladar desde Vitoria, donde vivía, a Madrid⁶². El 11 de enero de 1792, su cuñado el platero Juan García de Echevarría, hace un subarriendo a favor de su hermano, el también platero Francisco García de Echevarría de una casa sita en la Primera Vecindad de la calle de la Correría, que es muy notoria, por tiempo y espacio de nueve años y por renta de mil setecientos ochenta y siete reales cada año. El arriendo estaba hecho por Juan García de Echevarría, platero, vecino de esta ciudad de Vitoria, y don José de Ballerna, platero, residente al presente en la Villa y Corte de Madrid⁶³. Y el 24 de enero de 1795, Juan Antonio de Echevarría hermano político de José de Ballerna, le envía un poder a su favor, con motivo del fallecimiento de su madre, para que le represente por su mujer Vicenta Thadea, en la herencia de su madre muerta en Madrid donde reside este último⁶⁴.

El 15 de enero de 1800, en el Expediente del Archivo perteneciente a Don José de Ballerna, consta que por resolución del Excelentísimo Señor Marqués de Velgida, Caballero Mayor del Rey N.S. de fecha 15 de enero de 1800, se dignó en nombrar a don José Ballerna para la plaza de Armero Mayor de S.M., en vacante por fallecimiento de don Joaquín Viruete y Urquía, se propusieron tres candidatos: José de Ballerna, Maestro del Taller de S.M.; Carlos Ameragis, Ayuda de Armero y Manuel Trotier, Ayuda de Armero y fue nombrado José de Ballerna. Juró el cargo el 22 de enero de 1800, ante el Marqués de Belgida, Caballero Mayor del Rey, certificado por Juan Andrés del Valle, Contador General de las Reales Caballerizas⁶⁵.

61 A.G.P. Expediente Personal. C. 2603/8, s/f.

62 A.G.P. Secc. Expedientes, Caja 2603. Exp. 8. Aparece José de Ballerna, platero broncista. En una instancia de don Pedro Michel, escultor de Cámara, en nombre de José Ballerna nombrado para el Taller de S.M. solicitando orden para el reconocimiento de los efectos que había de trasladar desde Vitoria donde vivía, a Madrid. M.S. GONZÁLEZ ARRIBAS y F. ARRIBAS ARRAZ, «Noticias y documentos para la Historia del Arte en España durante el siglo XVIII». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* t. XXVII (1961), pp. 131 y ss. Cfr. A.R.CH.V. Sup. Hacienda. 1284. Original con firma autógrafa. 2 hojas.

63 A.H.P.A. Esc. Miguel de Robredo y Salazar. Prot. 1729-A, f. 21. El arriendo se otorgó en octubre del año pasado de 1787, y están convenidos y ajustados en hacer el subarriendo.

64 A.H.P.A. Esc. Jorge Antonio de Azúa. Prot. 1810, f. 12. Fallecido el padre y a la muerte de su madre, en Madrid donde vivía con su hijo José de Ballerna, solamente Vicenta Thadea, hace un poder a su hermano para poder cobrar la herencia, por lo que los demás hermanos habían muerto.

65 A.G.P. Expediente Personal. C. 2603/8, s/f.

Por Real Orden del 11 de junio de 1800, resolvió S.M. que acepte don José Ballerna, y desde su nombramiento le concede la misma asignación mensual que disfrutaba su antecesor, para la limpieza de las armas; y también con la ayuda de costa para casa, que es de veinticinco ducados anuales. Se anotó dicho abono, por primera vez, en junio del referido año. Luces y sombras en el desempeño de su cargo motivadas por los acontecimientos políticos que se sucedieron. Le toco vivir la salida de Carlos IV y su hijo Fernando VII hacia Bayona; a quienes acompañó, y a la vuelta de Fernando VII, demostrar que había sido siempre leal al Rey, aportando los informes favorables de su conducta política para ser repuesto en el cargo, lo cual se le concedió con la misma categoría y emolumentos⁶⁶.

En el Expediente personal, en la portada de una carpetilla se lee: «*Real Palacio, 1812/. Taller de Escultura en Palacio./ Servicios contraidos por las hijas del 1º Escultor de Cámara Dn Pedro Michel en reservar varias preciosidades del Arte*». Bibiana y Rosa Michel, hijas huérfanas de Pedro Michel, primer Escultor de Cámara de S.M., exponen que han guardado del enemigo varias preciosidades del arte, con gran riesgo de sus personas, lo que hacen presente para que disponga de las mismas, comunicando esta noticia como testimonio riguroso de su lealtad. Y José de Ballerna, Armero Mayor de S.M., como tío y tutor de ellas, hace un escrito firmado y rubricado, en el que dice que ha tenido parte en esta ocultación y asegura la buena custodia y vigilancia que de ellas han hecho, como lo tiene comunicado a Cádiz y para que se sepa e informa de los nombre de los empleados de la oficina de correos y caminos a través de la cual se llevaron a cabo⁶⁷.

En 1815, hace varias reclamaciones que se le debían: el uno de agosto de este año, presenta cuenta de los abonos que había realizado por los gastos de la limpieza de armas desde abril a diciembre de 1808, en la Armería Real de Madrid, que había pagado de su bolsillo. Y el cuatro de agosto, hace un informe, justificando todos los precios de lo pagado para la limpieza de escopetas y pistolas del Real Sitio de San Lorenzo, así como los pagos a los cuatro oficiales que consideró imprescindibles para hacer la limpieza de las armas, que envía al Caballero Mayo de S.M. El ocho de agosto de 1815 le considera justa su petición.

El 26 de septiembre de 1816, murió José de Ballerna, según la partida de defunción que existe en el asiento de su hija María de los Dolores –no está adjunta en el expediente– y se les abonó a nombre de don Joaquín y doña María Ballerna, sus hijos, lo que hasta entonces, él a su costa, había pagado a los oficiales de ayuda que tenía para la limpieza de la Real Armería. Por otra Real Orden de 27 de febrero de 1817 declaró S.M. que la orfandad acordada a doña María de los Dolores, hija del difunto don José de Ballerna, Armero Mayor que fuere la tercera parte de lo que disfrutaba su padre por dicho destino⁶⁸.

66 Ibidem.

67 Ibidem.

68 Ibidem.

Valoración

José de Ballerna fue un platero que desarrolló una extensa actividad artística por la cantidad de obras que sabemos que realizó, las cuales nos constan documentalmente además de las que han llegado hasta nosotros tanto del taller de Vitoria, como más tarde en Madrid. Si bien el número de piezas con su marca que conocemos de este platero no es excesivo en cantidad, sí es importante por la calidad en su trabajo y la variadísima tipología que realizó, así como la participación en las diferentes corrientes artísticas que se dieron en la época y en las cuales participó, desde el barroco desornamentado, rococó, y neoclásicas, con variantes y peculiaridades propias, como la platería cortesana que por su relación con la corte él pudo conocer de primera mano.

En términos generales podemos decir que en el último tercio del siglo van a convivir las tendencias rococó, que serán sustituidas muy pronto, con las neoclásicas. Los modelos neoclásicos serán bien aceptados y adoptados muy tempranamente en la platería vitoriana, hecho que se constata en nuestro platero. La introducción de estos motivos y su rápida aceptación, en los talleres de los plateros vitorianos, se debió a las Escuelas de Dibujo creadas por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, al becar a tres alumnos aventajados para que realizan el aprendizaje en la Escuela de Platería Martínez de Madrid, con el interés de que después ellos en las distintas Escuela enseñaran lo que habían aprendido. En los contratos de aprendizaje de los maestros plateros, de esta época, se constata: «*se permitirá al aprendiz la asistencia a la Escuela de Dibujo*», germen de que estos modelos iban a ser rápidamente conocidos y asimilado por los nuevos artífices que se formaban y que después plasmarían en sus obras.

En cuanto a la marca utilizada por este platero para autentificar sus obras, a juzgar por las estampadas en las piezas aquí estudiadas y otras que también hemos recogido, creemos utilizó dos modelos. Uno su apellido en tres líneas posiblemente con dos variantes, una conjunta como la de su padre y la suya personal-; y el otro modelo, que aquí damos a conocer, que corresponde a su nombre en dos líneas –BALL/ERNA– con corona real. Esta última, pensamos, pudo utilizarla a partir de su nombramiento como platero-broncista por S.M., adoptando los modelos utilizados por otros plateros de la Corte de esta categoría, como Domingo Urquiza. De momento, esta marca sólo la hemos recogido en el interior del pie de un cáliz de Samiano (Álava) que tiene estampada, dos veces, esta impronta.

Gaspar Arandes Alomar, platero del Cabildo y artífice de la urna del Monumento del Jueves Santo de la Catedral de Tarragona

ANTONIO P. MARTÍNEZ SUBÍAS

Doctor en Historia del Arte

Muchas de las obras de platería que formaban parte del denominado *Tesor* (Tesoro) de la Catedral de Tarragona se perdieron con ocasión del lamentable asedio que sufrió la sede metropolitana el 28 de junio de 1811, especialmente las espléndidas esculturas y bustos de plata. Tales imágenes, junto a otros enseres del ajuar litúrgico catedralicio, se refundieron entonces para acuñación de monedas. Entre las obras de platería que se salvaron del atropello y barbarie de la francesada, merece especial mención el arca o urna del Jueves Santo que se utiliza para la reserva del Santísimo. En este trabajo pretendemos aportar alguna noticia referente al Monumento del Jueves Santo y datos documentales inéditos sobre el platero tarraconense Gaspar Arandes Alomar, artífice de la urna y, también, otros relacionados con la historia y tipología de dicha manufactura.

La denominada documentalmente «caixa», «urna» y «tabernacle» del Jueves Santo fue labrada para presidir el suntuoso Monumento que, al igual que en otras catedrales, el Cabildo procuró dotar de la magnificencia acomodada a su rango y así expresar, mediante la suntuosidad material externa, el carácter trascendente de la Divinidad a la que se rendía culto en esa arquitectura provisional. Si bien no se ha conservado pieza alguna de las que se utilizaban para componer o montar todo ese efímero aparato eucarístico, tanto la *Consueta*, como el *Processionale Tarraconense*

de 1508, el *Missale Tarraconense* de 1550, el *Libro de Cuentas de Fábrica* y las *Actas Capitulares* abundan en noticias y particularidades litúrgicas relativas al Monumento en un periplo que abarca desde 1473 a 1700. Una de ellas refiere que el sacerdote oficiante en la *Misa in Coena Domini* sellaba la puerta de la urna eucarística con una pastilla de cera y otras se colocaban en su interior para ser distribuidas entre los fieles durante el Viernes Santo. Estas fuentes documentales refieren pagos para componerlo o desmontarlo, encargos de trazas, diseños o modelos encargados, respectivamente en 1595, a los maestros Blay o Miret, determinar su ubicación, o asentar la portalada. Sin embargo, esas fuentes no insertan referencia alguna de interés respecto a los objetos empleados en su paramento, a excepción del encargo que Antoni Lobets, platero de Tarragona, recibió del Cabildo para reparar la primitiva «quaxa» (caja) o urna antigua¹, o las 77 libras que Joan Matons, platero de Barcelona, recibió en 1694 del Cabildo por realizar las figuras de unos leones para el frontal o fachada del Monumento².

Desconocemos la magnificencia material y artística que pudo tener el Monumento del Jueves Santo de la Catedral de Tarragona y la posible excelencia o calidad artística de la primitiva urna donde se albergaba el Sacramento. A lo largo de la historia litúrgica de la Seo Metropolitana, el Monumento y su correspondiente ajuar se ubicó primero en la sacristía (1369), después en la actual capilla del Santísimo (1591), donde continúa exponiéndose actualmente y, también, en otro lugar denominado «Monti Calvari» (1610). La urna, como si se tratara de un féretro que contiene el cuerpo de Cristo sacramentado, era llevada en andas procesionalmente por el diácono y subdiácono acompañados por doce presbíteros revestidos con rica indumentaria litúrgica. Por tanto, y como bien apunta el profesor Jesús Rivas Carmona, el Monumento, «o aparato instalado para depositar la Sagrada Forma tras la celebración de la *Misa in Coena Domini*», no es el memorial de la Institución de la Eucaristía, sino la evocación del cuerpo del Señor Jesús depositado en el Santo Sepulcro³. Aparte de ese y otros detalles, cierto es que los distintos Prelados tarraconenses y el Cabildo cuidaron con esmero no sólo el ornato del Monumento sino también que a la Sagrada Eucaristía se le tributara el culto merecido mediante la creación de instituciones y fundaciones para perpetuar la luminaria, y otras que garantizaran la vela y plegarias en la noche del Jueves Santo⁴.

1 A. TOMÀS ÀVILA, *El culto y la liturgia en la Catedral de Tarragona (1300-1700)*. Instituto de Estudios Tarraconenses «Ramón Berenguer IV». Sección de Arqueología e Historia. Publicación n. 28. Excma. Diputación Provincial. Tarragona, 1963, pp. 67-70.

2 Archivo Capitular de Tarragona [ACT], *Libro de Fábrica (1687-1718)*, n. 6, f. 81.

3 J. RIVAS CARMONA, «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata», en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. Murcia, 2003, p. 500.

4 A. TOMÀS ÀVILA, ob. cit., pp. 71-72. Refiere cómo el arzobispo Gonzalo Fernández de Heredia (1490-1511) instituyó el rezo nocturno delante del Monumento oficiado por doce presbíteros. Por su parte, el arzobispo Juan Terés (1587-1603) dispuso que los canónigos residentes hicieran vela

I. GASPAR ARANDES ALOMAR Y SU RELACIÓN PROFESIONAL CON EL CABILDO

Arandes nació en Tarragona y fue bautizado en la parroquia de Santa María, de la Catedral, el 4 de agosto de 1648. La única existente, por aquellos tiempos, en la ciudad. Era hijo del platero Pedro Arandes y de María Alomar⁵. No disponemos, por el momento, noticias suyas referentes a su aprendizaje. Cabe suponer que el oficio de platero lo aprendió junto a su padre en el taller familiar. La primera referencia válida nos la facilitan las actas capitulares: el 26 de abril de 1677, por acuerdo del Cabildo de la Catedral, fue nombrado platero oficial de la referida institución, sucediendo en ese menester a su padre⁶. Aparte de la maestría en el oficio, también pudo influir el hecho de que un hermano suyo, Pere Joan Arandes Alomar, fuese comensal⁷ de la Seo tarraconense⁸. Permaneció en el cargo hasta 1732, año en que fue sustituido por su hijo Joan Antoni Arandes Martí. Si bien no consta el nombramiento explícito, se dice que «he pagat a Joan Antoni Arandes, Argenter, per differentes cosas ha fet, com consta de recibo n. 3 --- 23 ll., 12 s»⁹. A partir de ese año ya no aparece referencia alguna sobre Gaspar Arandes. El 22 de agosto de 1677 contrajo matrimonio canónico con Maria Martí, hija de los labradores reusenses Antoni Martí y Maria¹⁰. Conviene tener presente que los esponsales se efectuaron cuatro meses después de su nombramiento como platero del Cabildo, situación que le garantizaba cierta solvencia económica con la que poder hacer frente a los gastos de la boda y de la vida matrimonial. Enviudado, contrajo segundas nupcias con Francesca Mercader. Falleció en Tarragona entre 1735 y 1736¹¹.

Según el catastro de Tarragona, su contribución en 1724, la única que hemos podido contrastar en ese registro, era de 196 reales en concepto de su contribución

continua ante el Monumento. Con anterioridad, el arzobispo Pedro de Urrea (1445-1489) estableció una fundación para que veintitrés cirios de cera blanca ardieran ante el Santísimo el Jueves y Viernes Santo.

5 Archivo Histórico Archidiocesano de Tarragona [AHAT]. Parroquia de Santa María de la Catedral. *Llibre de Baptismes (1625-1653)*, t. VII, f. 318.

6 ACT. *Actes Capitulars (1674-1683)*, f. 154v.

7 Los comensales de la Catedral de Tarragona eran beneficiados de rango inmediatamente inferior a los canónigos con los que compartían mesa a cambio de una contraprestación.

8 Archivo Histórico de Tarragona [AHT]. B. COSTANY. Manual Notarial, n. 300 (10 de junio de 1707), f. s/n. Según consta en dicho manual, existía un inventario titulado *Memorial de la Roba Blanca, alaiges y Plata*, que era de su propiedad y que fue depositado en el domicilio de su hermano, Gaspar Arandes Alomar, y de su cuñada Francesca Mercader, ubicado [...] *in plano dicto de la seu*, es decir, en el lugar actualmente denominado Pla de Catedral, o Llano de la Catedral.

9 ACT. *Libre de Fàbrica (1719-1735)*, f. 162.

10 AHAT. Parroquia de Santa Maria de la Catedral. *Llibre de Matrimonis*, t. VIII, f. 86v.

11 AHAT. *Taula dels noms i cognoms dels cossos difunts que se troban escrits en los llibres dels Rss taulers comensant en 1640*. Gaspar Arandes Alomar figura registrado en ese manual con el número asignado como persona difunta e inscrita escuetamente así: «1735 a 1736: Arandes, Gaspar... 114». Conviene advertir que los *Libros de Óbitos* de la parroquia de Santa María de la Catedral no se iniciaron hasta 1766.

referente a cinco jornales de viñedo de segunda clase por el que tributaba 60 reales, más dos casas –una calificada de segunda clase y otra de cuarta cuyo impuesto ascendía a 40 reales–, un asno por el pagaba 1 real y, 95 por tres personas que trabajaban en su taller ubicado en el ya citado Pla de la Seu¹². Los diferentes libros de Fábrica de la Catedral, concretamente los de 1640 a 1735, nos permiten llevar a cabo un seguimiento pormenorizado de las tareas que Arandes efectuó en calidad de platero del Cabildo. En alguno de los asientos se le cita como «Argenter de la sagristia» (platero de la Sacristía). Si como hemos referido, su nombramiento fue en 1677, ya antes había recibido algunos encargos para reparar determinados objetos, no especificados, que pertenecían a la Sacristía y las denominadas capillas canónicas, respectivamente. Los efectuó en 1675 y 1676 y cobró por su tarea 8 libras. Deducimos que tales encargos, de monto tan reducido, corresponderían a un periodo de prueba en el que Gaspar Arandes trabajaría en la Catedral junto a su padre. A lo largo de los muchos años en los que ejerció su oficio al servicio del Cabildo, el correspondiente *Libro de Fábrica* sólo especifica labores concretas a partir de 1694 que enumeraremos a continuación; las referencias anteriores a ese año únicamente citan su nombre, no el tipo de encargo o tarea llevada a cabo como platero y sí el año correspondiente más los emolumentos abonados por su trabajo, que oscilan entre 4 y 18 libras. Cabe suponer que serían intervenciones de mantenimiento, o bien apaños de algunas piezas de escasa envergadura. La forma o expresión genérica es ésta: «A Gaspar Arandes, Argenter, per feina de son ofici...».

Obviamente, los años en que se concretan trabajos suyos, ofrecen mayor interés. Hemos elegido aquellos que resultan más significativos. No incluimos las intervenciones y labores relacionadas directamente con el arca para el Monumento del Jueves Santo porque serán referidas más adelante cuando se analice la génesis cronológica de su fabricación. Por el contrario, si nos parece procedente incluir ciertos trabajos encomendados a otros plateros de manera puntual relacionados con la citada urna, o con el *modus operandi* del Cabildo en asuntos de platería por resultar inéditos hasta este momento:

1694. Se abonaron 77 libras al maestro platero Joan Matons «per treballar los lleons de la cara del Monument», como ya se ha indicado.

1697. Gaspar Arandes recibió 25 libras por las hechuras de dos incensarios nuevos destinados a la Sacristía Mayor de la Catedral. Ese mismo año también cobró 33 libras por las hechuras «[...] de la cruz de los parroquiales que se ha hecho nueva»¹³. El Cabildo le abonó, igualmente, 3 libras y 18 sueldos por trece pares de fíbulas de plata que se «[h]an hecho nuevas para poner en las trece capas de brocado de la Sacristía...».

¹² Arxiu Municipal de Tarragona. Catastro-Relación del Repartimiento de Tarragona. *Lligall* (1717-1839), contribución de 1724.

¹³ Los parroquiales eran tres beneficiados comensales que administraban los sacramentos en la parroquia de Santa María de la Catedral.

1698. El mencionado *Libro de Fábrica* recoge que se le abonaron 10 libras y 7 sueldos «... por hacer unas canadellas (*vinajeras*) nuevas para la sacristía maior y obras reparos y adobes...».

1701. Las tareas más habituales como platero capitular aparecen reflejadas en la reseña del 29 de noviembre: se le pagaron 13 libras y 8 sueldos por reparar y añadir plata a dos portapaces, poner una pieza al bastón del maestro de ceremonias, limpiar cinco incensarios, restaurar dos candeleros que formaban parte de la custodia principal y un par de hisopos, todo perteneciente al ajuar de la sacristía.

1702. El Cabildo obtuvo un ingreso extraordinario de 128 libras y 6 sueldos correspondientes a dos lingotes de plata que pesaban 84 onzas y dos argentes, obtenidos de la quema de ornamentos viejos y en desuso procedentes de la sacristía. Una parte, 39 onzas, se vendió a Barcelona, probablemente al gremio de plateros, mediante la intervención del canónigo Anton Anguera, y las restantes 45 onzas de plata las adquirió el propio Gaspar Arandes.

Ese mismo año se detallan haber gastado 43 libras, 9 sueldos y 3 dineros correspondientes a la adquisición de plata empleada para las hechuras de las cruces de Santa Tecla y hebillas del tálamo cuyo número no se especifica. La cantidad de plata utilizada fue de 28 onzas y media a razón de 30 sueldos y 6 dineros la onza. Gaspar Arandes recibió por la mano de obra, o ejecución de tales piezas, 12 libras.

1705. Una resolución capitular del 24 de junio determinó recoger todos los desperdicios de ornamentos y telas antiguas para quemarlos, recuperar el oro y la plata obtenido de los brocados, fundirlo y venderlo a posibles plateros interesados. El valor alcanzado fue superior a las 230 libras. Los compradores fueron los plateros Agustí Remiendo, de Tarragona, y Jaume Morera, de Barcelona. Esta operación de acumular los denominados documentalmente «desperdicis» (*desperdicios*) de ropas litúrgicas, unida a la quema de tales efectos practicada en 1702, más los datos referidos sobre el particular correspondientes al año 1697 que nos hablan de trece capas pluviales de brocado, es decir, telas tejidas y ornamentadas con abundantes bordados en oro y plata, son indicios fehacientes de la calidad y cantidad de indumentaria para el culto que disponía el Cabildo de la Catedral Metropolitana de Tarragona.

1707. Se abonan 14 libras a Gaspar Arandes por realizar una naveta para el incienso y dos pares de vinajeras para las capillas de la Seo, cuyo titular no se especifica.

1722. El albarán nº 4 del *Libro de Fábrica*, refiere que se pagaron 44 libras al mencionado platero por la ejecución de un vaso de oro para el copón de la reserva, el bastón perteneciente al «Maestro del Silencio»¹⁴, y otras obras sin concretar destinadas a la sacristía.

14 Se trataba de un seglar cuya función principal consistía en mantener el respeto y el silencio en el interior de la Catedral, de forma especial en el coro y en el claustro donde, en ocasiones, se infiltraban determinados animales callejeros que debía ahuyentar sirviéndose del preceptivo bastón. La documentación lo cita también con el apelativo «assotagossos» (azotador de perros). Suponemos que el bastón citado tendría, al menos, la empuñadura de plata realizada por Gaspar Arandes Alomar.

1724. Arandes recibió 15 libras por la ejecución por «dos vasos de plata per los Parroquials», restaurar el relicario «dels 4 pilarets»¹⁵, y limpiar diferentes piezas de plata.

1728. Se le abonaron 40 libras por diferentes encargos no especificados, excepto la restauración de la «custodia gran» y el estuche del cáliz de oro del arcediano Sanchís.

II. HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA URNA

La primera noticia documental de la «Caixa», o Arca, para el Monumento del Jueves *Santo* aparece el 23 de agosto de 1649, fecha en la que el Cabildo, a propuesta del arcediano de la Catedral y síndico de Vila-seca, resolvió que se construyera una nueva debido al mal estado en que se hallaba la existente entonces por considerarse vieja e indecente¹⁶. En el *Liber determinationum* o *Actes Capitulars*, se anotó lo siguiente: «D[omi]nus archidiaconus, Villa Sica Sindichus, proposuit que la Caixa que se reserva lo SS. Sagrament lo Dijous S[an]t, es vella y indecent [...]. Y els senyors capitulars [...] determinaren de q[u]e se'n fasse una de nova»¹⁷.

El 9 de febrero de 1651, el mencionado arcediano volvió a plantear la anterior propuesta de 1649 con idénticos términos. Ese día, el Cabildo determinó remitir a los canónigos que ostentaban el cargo de síndicos y al ya citado arcediano de Vila-seca hallar alguien que patrocinara y arbitrara la forma de pago para ejecutar dicha Arca¹⁸. Esta noticia supuso un cierto avance en relación a lo acordado anteriormente respecto a la necesidad de fabricar una nueva, en el sentido de que el Cabildo decidió responsabilizar a determinados capitulares encomendándoles la tarea de conseguir recursos económicos suficientes para poder llevar a cabo la ejecución de dicha «caixa». A partir de esa resolución de 1651 se opera un prolongado mutismo documental respecto al propósito inicial. Se ha de llegar hasta el año 1681 para comprobar cómo dicho asunto volvió a retomarse. ¿Cómo puede justificarse ese silencioso letargo documental de treinta años en los que no aparece noticia alguna sobre la construcción de dicha Arca? Tal vez la respuesta y explicación pueda hallarse en las resoluciones capitulares correspondientes a 1652 y 1653, en las que se planteó la posibilidad de componer un nuevo viril para albergar el Santísimo Sacramento y exponerlo sobre el altar el día del Corpus Christi, u otras festividades señaladas, porque el que se utilizaba carecía de dignidad y estaba en muy mal estado. Esta coyuntura, unida a la innegable dejación de los capitulares, aplazó *sine die* la primigenia determinación de labrar una nueva urna de plata destinada al Monumento del Jueves Santo. Como

15 Es un relicario de tipo templete de plata en su color, datado en el siglo XVII, y que se expone en la Sala Capitular. El vaso cilíndrico contiene diversas partículas óseas de diferentes santos.

16 Cabe advertir que los términos empleados en la documentación consultada para designar dicha urna son: *caixa*, *caxa*, *caixeta*, *quaixa*, *urna*, *tabernacle*.

17 ACT. *Actes Capitulars* (1648-1651). Letra (A), n. 85, f. 70.

18 ACT. *Ibidem*, f. 132v.

acabamos de anotar, ¿qué pudo motivar semejante lapsus? ¿Hubo dejadez o penuria económica? Tal vez intervinieron ambos factores. Sin embargo, no hay constancia de que el referido viril se hubiese realizado. En cambio, en la reunión capitular del 20 de noviembre de 1677 se leyó una carta del ilustre canónigo Diego Girón de Rebolledo (1634-1682), Deán-Presidente del Cabildo, en la que se aludía a un estuche que albergaba en su interior un valioso viril recamado de piedras preciosas y diamantes. Una vez se leyó esa misiva, se abrió la caja y se comprobó que contenía, ciertamente, «[...] un Vericle ab molta pedreria y diamans [...]». Acto seguido, se ordenó que el beneficiado mosén Ramón Vives lo llevara al Palacio Arzobispal con el fin de mostrarlo al prelado Juan Manuel de Espinosa y Manuel (1664-1679), solicitándole tuviera a bien bendecirlo. De ese modo, se podría estrenar el día 21, tercer domingo del mes de noviembre. Los capitulares acordaron igualmente cursar una carta al donante al objeto de agradecerle tan preciada ofrenda¹⁹.

Tal vez la calidad del citado viril, que se utilizó siempre para la celebración del Jueves Santo y otras efemérides litúrgicas muy señaladas, animara al Cabildo a replantearse de nuevo el asunto de construir una urna para el Monumento. Sea cual fuere la razón, lo cierto es que en la sesión del 18 de junio de 1681 los capitulares propusieron, por mediación del arcediano de la Iglesia de San Lorenzo, hacer una urna o «caixa nova» donde depositar el Santísimo Sacramento para la adoración del Jueves Santo. En el *Liber Determinationum*, o libro de actas capitulares que contiene los acuerdos tomados en las respectivas sesiones, se anotó ese día que, para labrar la urna, se aprovecharía la plata inservible que había en la sacristía y en el «Thecasi»²⁰. La misma fuente explicita que el arzobispo Josep Sanchíz Ferrándiz (1680-1694), se ofreció a colaborar económicamente y, a su vez, la Administración de la Fábrica de la Catedral también contribuiría con una cantidad inicial de 50 reales de a ocho²¹.

Con ocasión del Cabildo celebrado el 15 de julio de 1681 se dijo que, a tenor de la determinación del 18 de junio de ese mismo año, se encargó hacer «[...] la traça de la Caixa, o urna [...]» a un escultor apellidado Garau, concretándose que dicha traza la lleve a cabo el platero Arandes²². Resulta novedoso que, por primera vez, el amanuense anota la voz «urna», denominación más adecuada que el de «caixa» para designar dicho objeto. Respecto a la identidad del escultor «Garau» como diseñador de la misma, podría tratarse, con mucha probabilidad, del artista Francesc Grau (1638-1693), natural de Manresa (Barcelona), autor de renombre y muy solicitado a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, al nivel de Pere Serra,

19 ACT. *Actes Capitulars (1674-1683)*. Letra (A), n. 92, f. 170v.

20 Estancia ubicada sobre la sacristía mayor que alberga objetos de valor e indumentaria litúrgica en los correspondientes armarios y cajoneras de madera. Es probable que, antaño, guardara también algún objeto de plata en desuso que se aprovechó para componer el arca del Monumento.

21 ACT. *Actes Capitulars (1674-1683)*. Letra (A), n. 92, f. 314v.

22 Ibídem.

Joan Roig, Domènec Rovira II, Llatzer Tramulles o el mismo Lluís Bonifàs. Francesc Grau o «Garau»²³ participó en el retablo mayor de la parroquial de Alcover (1679-1693) realizando, conjuntamente con Salvador Perarnau, los grandes relieves que escenificaban episodios de la vida de la Virgen María²⁴. También es autor del conjunto escultórico de la *Capella de la Immaculada Concepció* de la Catedral de Tarragona, costeada por el ya citado capitular Diego Girón de Rebolledo y su noble familia, cuya primera piedra se puso el 11 de agosto de 1674²⁵. A Grau lo hemos identificado actuando, en calidad de padrino, en sendos bautizos celebrados en la parroquia de la Catedral entre 1681 y 1684²⁶.

Nueve meses mas tarde, respecto a la anterior sesión capitular a la que hemos hecho referencia, en el Cabildo celebrado el 14 de abril de 1682, se dio a conocer un requerimiento, formulado por Gaspar Arandes Alomar. Si bien tal documento no especifica su contenido, por el contexto se deduce claramente que el platero pretendía cobrar determinados emolumentos por trabajos que ya había realizado para el Arca del Monumento. En esa sesión se dejó constancia que, al día siguiente, se decidiría cuanto conviniese sobre el particular mediante una comisión integrada por los canónigos Pau Castanyer y Josep Mora, insinuándose que había algún devoto anónimo interesado en contribuir en los gastos de ejecución del Arca²⁷. Este anónimo contribuyente tal vez sea el mismo que en 1681 donó 66 libras que se entregaron al platero Arandes a cuenta de las labores llevadas a cabo hasta ese momento²⁸.

El día 15 de abril de ese mismo año se dio un paso muy importante en orden a sufragar el costo del Arca. Los capitulares antes reseñados, comunicaron al Cabildo que el arzobispo José Sanchíz Ferrándiz se hacía cargo del monto correspondiente a la mano de obra afirmando rotundamente «[...] que ell pagarà les mans [...]» a condición de que los canónigos consigan la plata necesaria para su construcción. Agradecidos por tan loable y beneficiosa decisión determinaron aumentar el número de comisionados agregando aquellos capitulares que ostentaban el cargo de síndicos, quienes debían deliberar el modo de obtener la plata que conviniese. A tal efecto se decidió reservar una lámpara de plata que había en la sacristía de la Catedral y buscar otras piezas que fuesen menos nocivas para al ajuar litúrgico en uso. El Prelado recomendó actuar con prudencia y paulatinamente mientras se buscaban

23 En ocasiones, figura de forma incorrecta la anotación de los apellidos por parte del amanuense de turno debido a una inadecuada o viciada pronunciación verbal.

24 J. BOSCH BALLBONA, «Agustí Pujol. La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya». *Memoria Artium* 7. Barcelona, 2009, pp. 51, 75, 316, 330, 337.

25 S. CAPDEVILA FELIP, *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*. Biblioteca Balmes. Barcelona, 1935, pp. 66-67.

26 AHAT, Parroquia de Santa María de la Catedral. *Baptismes (1653-1686)*. *Llibres VIII-IX*, ff. 70 y 97, respectivamente.

27 ACT. *Actes Capitulars (1674-1683)*. Letra (A), n. 92, f. 352.

28 ACT. *Libro de Fabrica (1640-1686)*, f. 278v.

los medios materiales necesarios, porque su deseo era concluir: «[...] te ganas de fer la obra de poch en poch, entre tant se descubriran los medis [...]»²⁹.

Una semana después, el Cabildo celebrado el día 22 de abril del año 1682 nos aporta un dato fundamental: el arzobispo Sanchíz había pactado con la Comisión pertinente su decisión de aportar la cantidad de 400 libras. En lo referente a la obligación de obtener plata por parte de los capitulares, el canónigo Pau Castanyer les comunica que, como todavía no se dispone de la necesaria para llevar a cabo el proyecto, ha solicitado al prelado la posibilidad de disponer, para su fundición, del báculo de pontifical perteneciente a Juan Manuel de Espinosa y Manuel, predecesor de Sanchíz quien, ante tal propuesta, decidió entregar el suyo. Dicho prelado también garantizó que, en el caso de verse obligado a abandonar Tarragona, también donaría el báculo del difunto arzobispo Espinosa³⁰. La considerable cifra de 400 libras da una idea del elevado alcance presupuestario de la mencionada Arca, al que habría de añadirse el valor de la plata aprovechada proveniente de otros objetos en desuso. A raíz de tan generoso compromiso se puede afirmar, sin paliativos, que el arzobispo José Sanchíz Ferrándiz fue el verdadero mecenas e impulsor definitivo de la urna del Monumento del Jueves Santo y que, de no haber intervenido él, difícilmente se hubiese llegado a verificar la traza de Francesc Grau y la ulterior labra de Gaspar Arandes.

Fue necesario que transcurrieran tres años durante los cuales el platero trabajó en el Arca ultimándola, sin obviar otros encargos, y para que el citado prelado pudiera disponer de la cantidad económica prometida. Efectivamente, en el acta de la reunión capitular del 2 de abril del año 1685 consta que Gaspar Arandes deseaba entregar la plata sobrante y la «Caixa» o Arca para el Monumento por tenerla ya concluida. El Cabildo determinó aceptarla y saldar el importe establecido. La gestión la llevaron a cabo los síndicos, el fabriquero y el canónigo Pau Castanyer, arcedianos de la iglesia de San Lorenzo³¹. Esa es, a nuestro entender, la fecha en la que la urna puede considerarse concluida. Transcurrido un mes, el referido platero solicitó a los capitulares la necesidad de construir un mueble para guardar y proteger el Arca. La propuesta de Gaspar Arandes se recordó y aceptó en la sesión del 3 de julio de aquel mismo año³². El estuche consistió en un armario, adecuado al tamaño de tan preciado objeto, que realizó el maestro de carpintería Domènec Moratsí quien, tal y como se especifica en el correspondiente *Libro de Fàbrica*, cobró 8 libras y 8 sueldos por su trabajo equivalentes a «[...] la fusta, mans y ferramenta per fer lo armari hont està la cayxa del Monument [...]»³³. Dicho mueble no existe en la actualidad.

29 ACT. *Actes Capitulars* (1674-1683). Letra (A), n. 92, f. 352v.

30 *Ibídem*, f. 353.

31 ACT. *Actes Capitulars* (1683-1685). Letra (A), n. 94, f. 92.

32 *Ibídem*, ff. 99 y 114v.

33 ACT. *Libro de Fàbrica* (1640-1686), f. 311.

III. DESCRIPCIÓN TIPOLOGICA Y ESTILÍSTICA

Desde el punto de vista tipológico, el arca del Monumento del Jueves no es un sagrario. A la luz de su función litúrgica y valor artístico, es una de las piezas más espléndidas del tesoro catedralicio y, tal como hemos anotado al comienzo de este trabajo, su morfología pretende evocar el sarcófago de Cristo (lám. 1). Este tipo de objetos ha sido denominado en determinados documentos como «arca sepulcral»³⁴, al margen de las diversas soluciones formales que su evolución histórica haya podido ocasionar.

El arca que labró Gaspar Arandes Alomar, según diseñó el escultor Francesc Grau, es de configuración prismática con cubierta a cuatro aguas. La caja es un paralelepípedo que mide 112 x 56,5 x 43,5 cm; la cubierta troncopiramidal es practicable y sus medidas son 97 x 35 x 23 cm sin el pequeño pedestal de remate que mide 19,5 x 6 x 10 cm; este podio sirve de apoyo a una magolla de 18 cm y a la cruz de colofón de 30 x 30 cm. El armazón de la caja y la cubierta es de madera de nogal cuyo interior va forrado mediante retazos de tisú tejido con seda blanca y brocado con hilos de plata y oro; el frente anterior, ambos laterales y tres de las vertientes de la cubierta se recubren con ocho fragmentos de gruesa chapa relevada y exorno de cabujones multicolores; el frente posterior y la vertiente trasera están pintados con almagra muy oscura. Las planchas que revisten el alma de madera están profusamente acreditadas con la marca onomástica **GAD** (5 x 8 mm) correspondiente al artífice platero antes mencionado. Se trata del anagrama que reproduce la letra inicial del nombre y tres del primer apellido, puesto que la letra **E** aparece incluso en el tramo vertical de la consonante **D**. Así se aprecia, con cierta dificultad, en una de las improntas de la urna y, con claridad, en la marca del *Relicario de Santa Bárbara*, manufacturado por Arandes para el altar de dicha santa ubicado en el transepto de la Catedral. Hemos contabilizado un total de once marcas que presentan, por lo general, defectuosa estampación y difícil lectura³⁵. No aparece marca de localidad y tampoco en ninguna de las manufacturas que hemos inventariado procedentes del taller de los Arandes y que se fabricaron a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Tal vez, como apunta el profesor José M. Cruz Valdovinos, Tarragona no tuviera marca toponímica³⁶. Por el contrario, sí la tenían la cercana ciudad de Reus y Barcelona

34 J. RIVAS CARMONA, ob. cit., p. 517, nota 110. El autor transcribe la inscripción que ostenta el arca de la Catedral de Córdoba, obra del platero Damián de Castro, y cita varias publicaciones con ejemplos que confirman el carácter del arca como sepulcro de Cristo.

35 Las marcas se distribuyen del modo siguiente: dos en la parte central del zócalo de la base flanqueando el extremo del plumaje inferior que rodea la testa angelical, una en la puerta, otra en cada chapa del frente, revestimientos laterales y en las cuatro piezas que componen la cubierta; y todas ellas, marcadas en la enjuta inferior izquierda de cada chapa. Aparecen muy frustras, excepto la que figura en la enjuta inferior izquierda de la vertiente frontal de la cubierta.

36 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Arca del Monument del Dijous Sant». *Thesaurus. Estudis. L'Art als Bisbats de Catalunya (1000-1800)*. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1986, p. 289.



LÁMINA 1. GASPAR ARANDES ALOMAR. Urna del Monumento del Jueves Santo (1685). Catedral Metropolitana y Primada, Tarragona.

al disponer del correspondiente gremio o colegio de plateros que, por lo general y según la ética profesional de cada artífice, marcaron y acreditaron legalmente sus manufacturas a lo largo del siglo XVIII.

La base de sustentación dispone de un reducido zócalo liso, disminuida escocia y prominente bocel recorrido perimetralmente por una guirnalda cintada de la que penden racimos frutales (peras, manzanas, higos, uvas, pámpanos...) relevados sobre campo al lustre; las cuatro esquinas están protegidas por carnosos y abultados acantos sobrepuestos que muestran exorno de contario decreciente en el nervio; una generosa escocia da paso al semibocel cubierto por sucesión de tornapuntas foliáceas en el frente de la caja y gallones en los laterales. Conviene precisar que faltan los soportes, probablemente de tipo esferoide o bulboso, que estuvieron encastrados por el reverso de la base. Así se deduce de los cuatro orificios practicados en el armazón de madera y donde se enchufaba el cuello de cada pata.

El frontal de la caja lo compone la puerta, situada en el centro y flanqueada por dos pilastras con remate de capitel moldurado; en cada jamba se ubica un soldado con uniforme de gala, a la usanza del siglo XVII, provisto de casco, alabarda, espada y de pie sobre un escabel bulboso. El batiente es de medio punto y circundado, en un principio, por veintisiete cabujones policromos de cristal facetado de los que faltan dos³⁷; se disponen enmarcados por una moldura de listeles sobredorados en el trasdós y sogueado por el intradós; el frente lo ocupa un simétrico ramo floral hincado sobre dos cogollos foliáceos afrontados del que parten tulipanes y otras floráceas. Cuatro cabujones ochavados, ricamente engastados sobre el batiente, y otros dos colocados en las enjutas de la arcatura completan el exorno³⁸. Dos casetones cuadrangulares, que jalonan la puerta y se repiten en las chapas laterales de la urna, alojan un ángel del tipo grutesco enzarzado entre hojarasca y roleos vegetales; cuatro cristales³⁹ colocados en disposición cruciforme equidistante y una cenefa de rosetillas buriladas, dispuestas alrededor entre dos molduras de listeles, enmarcan el ornato central. El entablamento frontal dispone de arquitrabe decorado con hoja de laurel trenzada, friso recorrido por pentapétalas, capullos de tulipán encadenados a tornapuntas acantinas, y cornisa volada repleta con idéntica hojarasca; el de los laterales es algo distinto resolviéndose mediante abultados gallones en el arquitrabe y moldura superior de la cornisa, clipeos que alojan, respectivamente, tulipanes o rosáceas burilados en el friso que aparece coronado por tornapuntas de acanto y el habitual perlado decreciente sobre el nervio. Un copete de estructura triangular y composición vegetal remata el frontispicio con elementos de frontón curvo-contracurvo y que, originalmente, tuvo cuatro florones foliáceos dispuestos sobre la superficie plana del cornisamento; en la actualidad sólo se conservan tres y muy

37 Se conservan doce de color rojo, ocho verdes, tres amarillos y dos rosáceos.

38 Cabe resaltar la virtuosa crestería sobredorada que orla todo el conjunto de engastes que aparecen distribuidos por los frentes y los laterales de la urna.

39 Los dos que se corresponden con el eje vertical son de color verde y el otro par verdes.

deteriorados, excepto uno que permanece íntegro. Sobre las esquinas cabalgan brotes fitomórficos encadenados dispuestos a modo de rítmica crestería calada.

La tapa troncopiramidal que cubre la caja es practicable y se asienta directamente sobre el entablamento. Su cara central está dividida en dos mitades por una moldura de listeles sobredorada dispuesta por todas las aristas y que enmarca el conjunto floral de cada una de las chapas que cubre el alma de madera; el ornato relevado de la flor de cardo, alusiva a los sufrimientos de Cristo y símbolo de salvación, junto a tulipanes y rosáceas ocupa el campo que aparece circundado por una cenefa de hojarasca y rosetillas realizadas al buril. Esas mismas flores figuran en las chapas laterales dispuestas simétricamente sobre un búcaro. Crestería de tallo vegetal muy movido, e igual a la de la caja, perfila todas las aristas de la cubierta. Sobre la tapa figura un cuerpo paralelepípedo en cuyo cajado aparece la corona de espinas, excesivamente idealizada, que aloja los tres clavos de la crucifixión de Cristo; a ambos lados, dos roleos circundan carnosas floráceas de pétalos deshilachados. Este pedestal no corresponde originalmente a la urna ni por las dimensiones, al exceder con creces su grosor y anchura respecto a la superficie horizontal donde se asienta, ni por el tipo de ornamentación. La traza de los roleos y las correspondientes floráceas son ajenos a los diferentes tipos explayados por los distintos campos de este mueble. Además, nuestra hipótesis se refuerza en el mal trato que recibió esta singular y excelente manufactura de Gaspar Arandes. Transcurridos quince años de su fabricación (1685), en el acta capitular del 27 de marzo de 1700 se anota la necesidad de arreglar, al menos para ese año, el tabernáculo del monumento debido al deterioro que había padecido. El secretario del Cabildo escribe «[...] que lo tabernacle que's posa en lo Monument està molt espatllat y consumit [...] que per aquest any se acomode del millor modo [...]»⁴⁰. No deja de sorprender que en tan sólo tres lustros dicha urna, utilizada únicamente para el Jueves Santo, estuviese estropeada (*espatllat*) y materialmente muy descuidada (*consumit*). El ceremonial litúrgico prescribía llevarla manualmente en andas⁴¹, por lo que pudo experimentar más de un accidente que explicaría la rotura y desaparición de la crestería que ocupaba longitudinalmente la cima y el correspondiente remate original, sin olvidar los posibles daños que pudo padecer en su traslado a Mallorca con el fin de liberarla del saqueo que la Catedral sufrió a raíz de la invasión francesa de 1811⁴².

40 A. TOMÀS ÀVILA, ob. cit., p. 70.

41 En efecto, por el reverso de la base del arca se conservan, todavía, un par de anclajes de forja, semicirculares equidistantes y fijos, colocados a unos 30 cm de los extremos del arca y que se utilizarían, tal vez, para pasar un par de varas o andas que posibilitasen llevarla en procesión hasta el Monumento.

42 Con ocasión de la guerra de la Independencia, el arzobispo de Tarragona Romuladon Mon y Velarde (1804-1816) huyó a Mallorca llevándose, entre otros efectos, el arca de plata realizada por Arandes para salvarla de la barbarie francesa. Tanto el Cabildo como la población vieron con disgusto la inesperada marcha del Prelado. A su regreso, halló el Castillo del Patriarca, sede de los Prelados tarraconenses, totalmente destruido por orden del Mariscal Suchet, por lo que emprendió la construcción del actual Palació Arzobispal. Véase; J. GRAMUNT, *Armorial de los Arzobispos de Tarragona*. Editorial Orbis. Barcelona, 1946, pp. 235-236.

La cruz (lám. 2) que corona la cubierta desdice del conjunto por su pesantez y, en nuestra opinión, al tratarse de una cruz de guión procedente del arzobispo Josep Sanchíz Ferrándiz, se aprovechó para suplir al primigenio remate en consideración a ese prelado que fue, sin duda alguna, el verdadero impulsor y mecenas de tan excelente obra de platería. Se trata de una cruz patada de brazos iguales recorridos por una crestería compuesta por entramado de *ces* y *lises*. El contorno aparece bordeado por contario y los campos, repletos de trama granulosa, insertan cabujones de esmalte azul colocados sobre configuraciones vegetales muy idealizadas. El tondo del anverso cobija a Cristo muerto y crucificado en el Monte Calvario flanqueado por dos cipreses, símbolo de inmortalidad, mientras que el del reverso reproduce el blasón del metropolitano Sanchíz⁴³; ambos son obra de fundición al igual que la cruz. La macolla es cilíndrica, se sostiene sobre un esferoide, la cubre una cúpula y su superficie aparece sutilmente burilada con tallo vegetal en torno a los cabujones de esmalte *champlevé* que la ornamentan junto a cartelas, contrafuertes, perillas y gallones dispuestos, respectivamente, en las diferentes zonas de la macolla.

Si atribuir y facilitar la autoría y año de fabricación de la pieza ha sido tarea factible gracias a las referencias bibliográficas facilitadas por otros autores⁴⁴, el recurrir a las fuentes documentales y la observación detenida de la pieza han sido los principales soportes que nos han permitido, sobre todo, constatar quien fue el autor del diseño, el platero que lo ejecutó y el verdadero impulsor del arca-sepulcro para el Monumento del Jueves Santo. Sí surgen problemas de interpretación, u opinión, a la hora de justificar la presencia de la macolla y cruz de coronamiento. Si bien es cierto que José Sanchíz era arzobispo de Tarragona cuando se fabricó el arca y fue, sin duda, quien desenmarañó años de ineficacia canonical, indecisión y desidia por parte del Cabildo catedralicio, en lo referente a componer esta manufactura, tomando él la decisión de ejecutar el diseño de Francesc Grau, clasificar ambos elementos, macolla y cruz, no es tarea fácil ni posible en la actualidad. A nuestro entender, no formaban parte de la traza inicial, sino que se añadieron posteriormente por las razones antes anotadas a causa de los perjuicios de trato o accidentes que, desde 1685 a 1700, pudo experimentar la pieza respecto a su estado de conservación tal y como explicita la fuente documental; al faltar la crestería de remate original y el respectivo elemento de coronación, se aprovecharía la cruz de guión del referido prelado acoplándola a una macolla reaprovechada que no formaba parte integral de

43 Se trata de un blasón partido: 1º señal de la Orden de la Merced; 2º de azur una campana de plata sobre un monte de sínople, que son los del Monasterio del Puig. Sosteniendo el escudo la cruz del Santo Oficio. Bordura de azur, cargada de siete estrellas de oro, que hacen referencia a las que, de piadosa tradición, aparecieron indicando en dónde se hallaba enterrada la imagen de la Virgen del Puig (Valencia). Véase: J. GRAMUNT, ob. cit., pp. 189-190.

44 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Real Academia de San Fernando. Imp. Viuda de Ybarra. Madrid, 1800, t. I, p. 42; S. CAPDEVILA FELIP, ob. cit., p. 90; P. BATLLE HUGUET, *La Catedral de Tarragona*. Everest. León, 1979, p. 64; J. RIVAS CARMONA, ob. cit., p. 521.



LÁMINA 2. ANÓNIMO. Macolla y cruz de coronamiento de la Urna (1625-1675).
Catedral Metropolitana y Primada, Tarragona.

la misma y tampoco parece corresponderse estilística y tipológicamente. Según el profesor Cruz Valdovinos podría ser obra madrileña o toledana datable entre 1625 y 1675, preferentemente en el segundo cuarto del siglo XVII⁴⁵. Las expresiones «que se acomode del millor modo» (que se arregle de la mejor manera) y «espatllat y consumit» (estropeado y descuidado) referidas al denominado «tabernáculo» del Monumento podrían dar fe a nuestras hipótesis. En los manuscritos consultados no hay ninguno que explice el deseo del arzobispo Sanchíz de regalar esa cruz para coronar el arca. Lo único sostenible, desde las actas capitulares, es que, tal y como expusimos más arriba, ante la escasez de plata disponible para la confección del arca, el Cabildo solicitara fundir el báculo del arzobispo Espinosa y el metropolitano Sanchíz optara por entregar el suyo. Por tanto, no parece probable que la cruz de guión que campea sobre este bien mueble formara parte de su báculo y, mucho menos, de la traza inicial del arca por resultar inadecuados y desproporcionados tanto el podio, donde se enchufa, como la misma cruz.

De todo cuanto se acaba de exponer podemos concluir que, desde el punto de vista tipológico de caja prismática, cubierta a cuatro aguas y carácter apaisado, el arca de la Catedral de Tarragona, aparte de cumplir la función de sagrario que encierra el Sacramento, evoca formalmente el sepulcro y la muerte de Cristo al incluir en su repertorio iconográfico el par de alabarderos que custodian armados la puerta del arca, el busto de querubín ubicada en el umbral, los tres clavos alusivos a la Crucifixión, la reiterada flor de cardo y el par de cipreses. Resulta así «una curiosa conjunción de sarcófago y sagrario» pero sin obviar el concepto de nueva «Arca de la Alianza» que alberga no ya la *Torah* sino el Cuerpo sacramentado de Cristo, o el «Sancta Sanctorum» dentro del aparato efímero del Monumento. Así lo especifica acertadamente el profesor Jesús Rivas Carmona al analizar la función y significación de este tipo de obras que, si bien su origen se remonta a la Edad Media, fue a partir del siglo XVI cuando comenzaron a «adquirir verdadera notoriedad» debido al «auge del culto y devoción eucarística», fervor y actos de piedad de tal índole propiciados durante la época de los Reyes Católicos y la Contrarreforma⁴⁶.

Desde el punto de vista estilístico es obra plenamente barroca con abundante ornato y relevados motivos de raigambre fitomórfica, de sinuosos y entorchados ritmos realzados por esmeradas labores de repujado, cincelado y burilado. La sencillez y el purismo estructural de las líneas se compensa con ese repertorio decorativo que se explaya por cada una de las amplias superficies de la chapa de plata mediante un intencionado *horror vacui* inscrito en campos decorativos compartimentados gracias a listones sobredorados. La excelencia ornamental y de labra se ve realzada y embellecida por el conjunto de cristales policromos engastados, ya descritos, como si se tratara de una magna obra de joyería de notorio empaque. Todas estas

45 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 289.

46 J. RIVAS CARMONA, ob. cit., pp. 518-519 y 521.

consideraciones enfatizan no sólo el nivel de maestría de su artífice, sino también el interés del Cabildo y, sobre todo, del prelado Sanchíz por dotar a la Catedral de una manufactura espectacular para el depósito del Sacramento durante el Jueves y Viernes Santo.

El arca del monumento se vio afectada por el robo llevado a cabo por Erik «El Belga» quien, al no poder sustraerla a través de la rotura que practicó en la parte inferior del vitral izquierdo de la cabecera de la Capilla del Corpus Christi⁴⁷, debido a su peso y tamaño, robó uno de los dos soldados que flanquean la puerta del arca y la cruz de remate. En efecto, a lo largo del Cabildo celebrado el 15 de marzo de 1980, Pere Batlle Huguet, conservador del Museo Diocesano y canónigo fabriquero, dio cuenta sobre esa acción perpetrada en la catedral durante la noche del 8 al 9 de marzo de 1980, en la que el ladrón y sus colaboradores se apoderaron del contenido de piezas de platería litúrgica expuestas en las vitrinas que había en la capilla y también de otras conservadas en el grandioso armario expositor existente en la denominada Sala del Tesoro. El 2 de abril de 1984 el Cabildo deja constancia escrita de haber recibido parte de los objetos robados, entre ellos la cruz y el soldado⁴⁸. A partir de esa fecha se decidió reparar el escabel donde reposa esa figura militar y dos de las esquinas de la cruz reincorporándolos, una vez restaurados, a la urna.

47 Esta capilla, antigua Aula Capitular, se construyó a comienzos del siglo XIII. El año 1330 el preboste capitular Guerau de Rocabertí abrió y amplió la cabecera construyendo un ábside con vanos provistos de vitrales y la dedicó al Corpus Christi.

48 El total de piezas sustraídas en la Catedral de Tarragona ascendía a 84, de las que se recuperaron solamente 37.

Iconografía mariana en la platería guipuzcoana

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS

Universidad de Navarra

A Don Rafael Munoa, in memoriam

Tras el triunfo del protestantismo y su condena en el Concilio de Trento, va a surgir una iglesia contrarreformista y triunfante que va a poner énfasis precisamente en los puntos negados por los protestantes, como es el culto a la Eucaristía, a la Virgen y a los Santos, y a las reliquias. Debido a ello, a partir de estos momentos se vivirá un incremento del culto de la figura de la Virgen, culto que por otra parte era ya intenso en los siglos precedentes. Pero será a partir del Concilio cuando se produzca un auge de la devoción mariana, con la multiplicación de diferentes iconografías, alusivas tanto a la figura en sí de María, como su relación con los pasajes de la vida y pasión de Cristo, así como su condición de madre de Dios e intercesora de los hombres, o a su vinculación con las diferentes órdenes religiosas.

En lo tocante al arte de la platería, el auge experimentado en la representación de la figura de María, así como el incremento de advocaciones de la misma, permitirá, dado el gusto por el lujo y la magnificencia que va a marcar los siglos del barroco, así como los periodos de riqueza económica que vivirá la iglesia, que todo elemento o atributo usado por estas imágenes sea susceptible de ser realizado en plata.

Sin embargo, y como ya hemos dicho, a pesar de que es a partir de los siglos del barroco cuando se da el espectacular incremento del culto mariano, también en las centurias precedentes el tema goza de inmensa popularidad, ya que no olvidemos

que la representación de la Virgen María, en su condición de madre de Cristo, ocupa un lugar principal dentro del arte cristiano.

Dentro del panorama de la platería guipuzcoana, vamos a comprobar como en líneas generales se trata de una platería muy austera, de líneas muy sobrias, donde predomina la tectónica de las piezas, las líneas estructurales y arquitectónicas, frente a lo ornamental. Incluso en periodos de mayor carga decorativa como el barroco o de líneas más movidas como el rococó, la platería guipuzcoana se decanta por piezas de gran sencillez, herederas de líneas puristas, de ritmo contenido y sin apenas decoración¹.

Obviamente, dentro de este conjunto de piezas, pero fuera de estas consideraciones, estarían las obras labradas en talleres foráneos, que compartirán los estilemas propios de sus centros de producción. Si que se puede decir que en lo que respecta a las piezas salidas de talleres hispanos en cierto modo, salvo brillantes excepciones, cumplen las mismas características que las piezas guipuzcoanas. Mientras que las piezas labradas en talleres hispanoamericanos suponen el punto contrario a lo ya dicho, con obras de fuerte carga decorativa, aunque de escasa presencia en lo iconográfico.

En este sentido, será quizás la platería del Quinientos, la que presente mayor originalidad y riqueza, en la que veremos una mayor carga ya no sólo decorativa, sino también iconográfica dentro de estas piezas, en un momento que puede considerarse como el del esplendor de la platería guipuzcoana. Las figuras principales a representar van a ser Cristo, la Virgen María y los Apóstoles. Junto a éstos, veremos también la inclusión puntual de diferentes santos, padres de la iglesia, profetas, etc., con mayor o menor fortuna, así como diferentes escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento, o elementos simbólicos, como las *Arma Christi*, el cordero sobre el libro de los siete sellos o el pelícano alimentando a sus crías.

Sin embargo, el objeto de este estudio va a ser la iconografía mariana en las piezas de platería guipuzcoana, tanto de la presente en las piezas elaboradas en los talleres provinciales, como en aquellas piezas venidas de centros foráneos. Dentro de esta temática nos vamos a encontrar con representaciones universales, como la Virgen con el Niño, la Inmaculada, o la Virgen con San Juan al pie de la cruz de Cristo, así como con otras más locales, tanto guipuzcoanas, caso de la representación de María bajo la advocación de Nuestra Señora de Arrate de Eibar o de Uriarte de Elgeta, como foráneas, caso de la Virgen del Pilar de Zaragoza o de la imposición de la casulla a San Ildefonso, tema toledano.

Como ya hemos comentado anteriormente, las características de la platería guipuzcoana, va a hacer que las figuraciones más numerosas sean aquellas pertenecientes al Quinientos, aunque cuantitativamente, es el periodo del que menos piezas se han conservado en la Provincia. Se trata de la etapa más rica y original

1 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV a XVIII – Zilargintza Gipuzkoan. XV-XVIII mendeak*. San Sebastián, 2008.

en cuanto al arte de la platería en Guipúzcoa, cuando todavía los diversos talleres españoles no han unificado su producción al albor de las pautas que emanaban desde la corte. A lo largo de esta centuria vamos a ver la convivencia de piezas de carácter gótico con otras que responden ya plenamente a postulados renacentistas, que se impondrán de manera definitiva a partir de mediados de la centuria. Lo cual vamos a ver también reflejado en la iconografía que presentan estas piezas, que durante los dos primeros cuartos de siglo, se va a ofrecer una solución de continuidad con respecto a la herencia gótica, centrándose en las cruces, obras emblemáticas y símbolos de las parroquias. Las piezas de astil son más sobrias, sobre todo los cálices, careciendo en su mayoría de escenas figuradas, salvo las piezas más ricas. Igualmente se conservan los primeros portapaces, que van a ofrecer una superficie adecuada para la representación de los más diversos motivos. Tanto los temas como su distribución van a seguir las pautas de la etapa anterior y, aunque veremos una evolución a mediados de siglo con respecto a las primeras décadas, la representación de los diferentes temas no abandonará totalmente la concepción gótica, aunque se produce ya la italianización de las mismas.

A finales de siglo, y por influencia del Concilio de Trento, la iconografía de las piezas se va a hacer más rica, ya que se va a poner al servicio de la contrarreforma, con la figuración de Santos y la Virgen María, negados por los protestantes, junto a las imágenes de los Evangelistas quienes se van a convertir en pilar fundamental además de transmisores de la doctrina cristiana. Sin embargo no ha llegado hasta nosotros ninguna cruz procesional de estas fechas, obras que se constituyen como las principales receptoras de esta iconografía, lo cual queda compensado con una mayor riqueza en las piezas de astil. Así, en las obras labradas en estos momentos se aprecia todavía una fuerte carga decorativa y ornamental, que va a incorporar motivos iconográficos, para lo cual las cruces procesionales, portapaces y nudos arquitectónicos de cálices y custodias se prestan especialmente. Es precisamente la tipología de portapaz la que nos va a ofrecer una superficie lisa *ad hoc* para la inclusión de representaciones figuradas, con composiciones más elaboradas y complejas que en el resto de piezas, en las que la iconografía casi se limita a los nudos arquitectónicos de cálices y custodias.

Con respecto a los siglos del barroco, vamos a encontrar durante el siglo XVII mayor sobriedad en cuanto a la Iconografía, que debido a la sencillez que rige en este estilo, se va a ver reducida a las piezas más ricas, generalmente cruces procesionales y alguna custodia. Esta falta figurativa puede achacarse en cierta medida a las Constituciones Sinodales del Obispado de Pamplona de 1591, que establece que «*mandamos que de aquí en adelante las obras de plata sean llanas y lisas y quando sea menester alguna figura, o remate, o otra labor se ponga en la scriptura*»². Igualmente, la iconografía de estas piezas va a seguir fiel a los postulados tridentinos,

2 B. ROJAS Y SANDOVAL, *Constituciones Sinodales del Obispado de Pamplona*. Pamplona, 1591, Lib. 3º, Cap. 6º, f. 124.

con una vocación catequética clara, disponiendo mediante la incorporación de los diversos temas, el adoctrinar al cristiano. Las cruces procesionales siguen siendo, como hemos visto, las piezas emblemáticas de las parroquias, por lo que va a ser en ellas donde se centre la atención de la iglesia a la hora de su realización, y se ponga un especial cuidado en la lectura iconográfica que presente. Sin embargo, son pocas las obras que han llegado hasta nuestros días correspondientes a este momento, debido principalmente a que la mayoría de los templos encargaron su cruz a lo largo de la centuria anterior. Mientras que durante el setecientos se produce el retorno de la figuración a las obras de plata, centrándose sobre todo en temas eucarísticos y pasionarios, casi siempre de carácter simbólico.

A lo largo del siglo XIX se va a producir una dualidad en la representación de temas iconográficos en las obras de platería, ya que por una parte, en la primera mitad de siglo apenas se va a disponer de iconografía en las obras, debido al gusto por la sobriedad clasicista, que caracteriza a este periodo, donde priman las líneas arquitectónicas frente a la decoración, en un intento de superar los excesos del setecientos. Mientras que a partir de mediados de la centuria veremos un aumento en la iconografía dispuesta en las obras, pudiendo comprobar como la pieza reina a la hora de acoger la misma es el cáliz, al contrario de lo que ocurría en centurias precedentes, en las que era la cruz procesional la que tradicionalmente había albergado los programas más complejos. Los temas representados serán no sólo de figuras aisladas, principalmente Cristo y la Virgen, en sus diferentes advocaciones, y Santos, sino también de escenas de gran complejidad compositiva, sacadas tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, en su mayoría alusivos a la vida y muerte de Cristo, constituyendo alguno de ellos una innovación con respecto a otras centurias, donde algunos de los temas pasaron totalmente desapercibidos. En el caso de los cálices, la mayor parte de estas representaciones van a desarrollar temas cristológicos, temas muy relacionados con el contenido y función litúrgica de estas obras, así como prefiguraciones eucarísticas del Antiguo Testamento. Estos elementos iconográficos se distribuyen por los diferentes cuerpos que componen el cáliz, habitualmente en la base y en la subcopa, enmarcados por espejos ovales o circulares que se rodean de abundante decoración³.

Todas estas representaciones se articulan por medio de unos determinados parámetros, tanto en lo que se refiere a las escenas, como a los atributos que portan los personajes aislados, que los van a individualizar y hacer reconocibles. Igualmente, la mayoría de las veces la presencia de determinados temas en las piezas no va a ser casual, sino que dependiendo del uso que se da a las obras, se van a disponer uno u otro tema, ya que el objetivo principal de esta iconografía es hacer comprender un mensaje, unas ideas e incluso una forma de vida. La plasmación de la iconografía va a tener espacios concretos en las piezas: así en las cruces, se va a situar en la macolla,

3 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El Arte de la Platería en Gipuzkoa. S.XIX – Zilargintza Gipuzkoan. XIX mendeak*. San Sebastián (en prensa).

cuadrón, ensanches y terminaciones de los brazos; mientras que en las piezas de astil se dispondrá por lo general en la base, el nudo, y en la copa y el ostensorio, ocupando en el resto de las piezas predominantemente las superficies lisas.

Y dentro de esta iconografía, uno de los personajes principales a incluir es el de la Virgen María, cuya representación constituye uno de los capítulos más relevantes dentro del arte cristiano, a pesar de que los principales episodios de su vida están ligados a los de su hijo, ya que en líneas generales, su figura pasa desapercibida en los Evangelios, salvo en determinados episodios. Su condición de madre de Dios, título que le otorgó el Concilio de Efeso en 431, hizo que su culto se propagase, siendo la principal intercesora ante su hijo por la salvación de los hombres. A la hora de representarse, su modelo iconográfico va a estar fuertemente influenciado por la novia del Cantar de los Cantares y por la mujer del Apocalipsis de San Juan. Así, en el Cantar de los Cantares se dice de la novia «*Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te*»⁴, de donde le viene el apelativo de Tota Pulchra. Mientras que en la visión de San Juan se menciona una mujer «*Amicta sole, luna sub pedibus, in capite corona stellarum duodecim*»⁵.

ICONOGRAFÍAS DE NUESTRA SEÑORA

Calvario: Virgen con San Juan al pie del Crucificado (lám. 1a)

Una de las iconografías más habituales dentro del ciclo mariano, puesto generalmente en relación con el de Cristo, es la composición del Calvario, que recoge el momento en el que la Virgen María, San Juan y otras figuras se sitúan al pie de la cruz donde ha sido crucificado Jesús, momento culmen de la tradición cristiana. La presencia de María al pie de la cruz es una de las escasas ocasiones en las que la figura de la Virgen aparece en los Evangelios, siendo recogido solo por San Juan⁶. Se trata de un tema muy repetido a lo largo del arte cristiano, que presenta diferentes variantes, en cuanto al número de figuras representadas, que van desde la más sencilla, y universal, con Cristo en soledad, hasta las más complicadas, con la presencia de Cristo, su madre, sus discípulos y seguidores, soldados romanos, el buen y el mal ladrón, el pueblo curioso de Jerusalén, etc..., pasando por la representación de Cristo con María y San Juan al pie de la cruz, escena más recurrente junto a la del Crucificado.

El significado y composición de este pasaje lo hacían ideal para las cruces procesionales, ya que en éstas centraba siempre el anverso la figura del Crucificado, pudiendo estar acompañado de las figuras de la Virgen y San Juan en los laterales,

4 «Toda eres hermosa, amiga mía; no hay tacha en ti». Cantar de los Cantares, 4:7.

5 «Envuelta en sol, con la luna bajo sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas». Libro del Apocalipsis, 12:1.

6 Evangelio de San Juan, 19:25.



LÁMINA 1. A. Cruz procesional, Virgen del Calvario. Iglesia de Amasa. B. Cruz procesional, Virgen con el Niño. Iglesia de Leintz-Gatzaga. C. Cruz procesional, Virgen con el Niño. Iglesia de Zaldibia.

bien en los ensanches, o bien en las terminaciones del brazo horizontal, mientras que en las del vertical se situaban otras figuras o alegorías, como Adán o Lázaro saliendo de la tumba, el pelícano con sus crías, o ángeles. Dependiendo de la riqueza iconográfica de la cruz, la misma se podía acompañar también de las representaciones del Tetramorfos, símbolos de los Evangelistas, o ya las figuras humanas de éstos, de los Padres de la iglesia o de Santos y Profetas. La iconografía de estas cruces se completaba con las representaciones del reverso, en el que era habitual las figuras de Cristo en Majestad o la Virgen, rodeadas del Tetramorfos o los Evangelistas. La representación de estos temas responde a una intención evangelizadora, mostrando la doctrina cristiana de la salvación a través del sacrificio de Cristo. Así, la figura del Crucificado centra todas las cruces, acompañado a los lados por la Virgen y San Juan, testigos del sacrificio, e intercesores por la salvación de los hombres ante Jesús. En el reverso, la posición central la va a ocupar la figura de Cristo en majestad que irá dando paso paulatinamente a representaciones de María, de diversos santos, por lo general aquel bajo cuya advocación se encuentra la iglesia, o diferentes escenas. La primera suele aparecer por lo general rodeada por el Tetramorfos o los Evangelistas, encargados de transmitir mediante sus escritos la doctrina cristiana, así como la muerte de Jesús por la salvación de los hombres. En la macolla, la representación de los Apóstoles complementa la simbología de propagación de la doctrina cristiana otorgada a los Evangelistas, ya que fueron discípulos y testigos de la vida de Cristo, que compartieron con él, elegidos por éste para transmitir el nuevo credo y evangelizar al mundo. Una variante de esta composición la encontra-

mos en el centro de Pamplona, a cuya diócesis no hay que olvidar que pertenecían la mayor parte de los templos guipuzcoanos, donde alcanzó mayor desarrollo, ya que las figuras de la Virgen y San Juan se colocaban sobre unos candiles adosados al brazo vertical de la cruz⁷. Esta disposición permitía un mayor realce del tema y la composición, que adquiriría unas proporciones más acordes en la representación de las tres figuras. Sin embargo, a pesar de la relación de los templos guipuzcoanos con los obradores navarros, no ha quedado en la Provincia ningún ejemplo que siga este modelo de cruz.

Así, ejemplos de la iconografía del Calvario los encontramos en las cruces de Baliarrain, Oiartzun, Amasa, Goiatz-Bidegoain, Hernialde, San Pedro y Santa Marina de Oxirondo de Bergara, Altzo y Usurbil⁸, todas ellas realizadas a lo largo del siglo XVI, siguiendo esquemas góticos, salvo las de Altzo, en la que encontramos ya una decoración de elementos renacentistas, y la de Usurbil, labrada en el primer cuarto del S.XVIII, siguiendo modelos barrocos. En dichas cruces podemos ver la figura del Crucificado enmarcado por las de su madre y su discípulo preferido, situadas en los ensanches en las cruces de Baliarrain, Oiartzun, Amasa, Hernialde y Usurbil, y en las terminaciones en las de San Pedro de Bergara y Altzo. Igualmente en todas ellas toda esta iconografía está articulada por medio de relieves realizados a molde, salvo en la cruz de Baliarrain, en la que la representación se ha ejecutado mediante grabado. También se completa la iconografía con la disposición de las figuras del pelícano con sus crías y Adán saliendo de su sepultura en la parte superior e inferior respectivamente, del brazo vertical de la cruz, salvo en la cruz de Usurbil, en la que en la parte superior e inferior del brazo vertical se sitúan el Padre Eterno y la Magdalena.

Estas representaciones de la Virgen, así como las de San Juan con las que hace *pendant*, siguen un mismo esquema, de tradición hispanoflamenca, con la Virgen tocada por un velo, que le cae por la espalda, lo recoge en los brazos, formando pliegues, y le cae hasta los pies, dejando ver por debajo su túnica. Se sitúa en actitud de contemplación o de recogimiento y oración, con las manos unidas sobre el pecho, bien con la mirada abstraída o bien dirigiéndola a su hijo. La composición de la misma se adecua al espacio en el que se inscribe, un medallón cuadrilobulado, sin salirse ni adaptarse al mismo, de manera rígida y estática, con proyección vertical. Se trata de representaciones en relieve realizadas en moldes, de manera estandarizada, sin minuciosidad, cerradas sobre sí mismas, en las que tan sólo los pliegues y volúmenes del velo de María dan movilidad a la composición, que por línea general resultan pobres y esquemáticas. Difiere de este tipo la representación de la Virgen en

7 A. ORBE SIVATTE, *Platería del reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*. Pamplona, 2000; y M. ORBE SIVATTE, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*. Pamplona, 2008.

8 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV... ob. cit.*, pp. 146-147, 152, 185-186, 234, 444, 446, 452, 471-473, 475 y 540.

la cruz de Usurbil, que responde ya a modelos barrocos, con la Virgen arrodillada mirando a Cristo en actitud de recogimiento, con las vestimentas de amplios pliegues volados, como corresponde al movimiento imperante en este momento.

Mientras que en las cruces de Goiatz-Bidegoain y Santa Marina de Oxirondo de Bergara, las figuras de la Virgen y San Juan se sitúan en el reverso, enmarcando en la primera a la Virgen con el Niño, y en la segunda la representación de Cristo mostrando las llagas. En la de Goiatz-Bidegoain, este cambio en la disposición de la iconografía se debe probablemente a una composición o arreglo de la misma a lo largo de los siglos, que hizo que las placas que en el anverso debían enmarcar al Crucificado se colocasen en el reverso, y viceversa, ya que en el anverso, junto a un ángel y Adán saliendo de su tumba, se sitúan también dos de las figuras del tetramorfos, el toro de San Lucas y el león de San Marcos; y en el reverso, junto a la Virgen y San Juan, se coloca el águila de San Juan y una placa barroca con el tema de Moisés y la serpiente de bronce. Mientras que en la cruz de Bergara nos encontramos con una representación de significación más compleja denominada *Deesis*⁹.

Así, si la presencia de María y San Juan al pie de la cruz formando el Calvario tiene la connotación de acompañar a Cristo en el momento de su muerte, en la *Deesis*, plegaria o suplica en griego, las figuras de María y San Juan acompañan la representación de Cristo en Majestad o entronizado, y tienen un carácter de intercesores de los hombres ante Dios. Esta representación fue muy habitual en el arte bizantino, en donde, vigente el cesaropapismo, adquiriría unas connotaciones de representación del ámbito cortesano, con la asimilación de Dios con el soberano, y alrededor de él, la corte. De este arte pasó al Románico y Gótico, donde se produce una variante, ya que, no sólo se representa a Cristo entronizado o en majestad, sino que el tema se repite con Cristo Crucificado, al pie de la cual se sitúan la Virgen y San Juan, que al igual que en la primera variante también pueden estar acompañados por otras figuras. Tal y como su nombre indica, *Deesis*, suplica o plegaria, los personajes situados a los pies de Cristo, vuelven su mirada hacia el Crucificado, con las manos unidas sobre el pecho, en actitud de suplica, ya que ejercen la función de intermediarios entre Dios y los hombres. Y quien mejor intercesora ante Cristo que su propia madre? Así, tanto la liturgia como las oraciones marianas se dirigen a la Virgen solicitando su intermediación por la salvación de los hombres «*No dejes de interceder nunca, oh Virgen ante quien inefablemente has dado a luz, el amigo de los hombres para que salve de todos los peligros a cuantos en ti se refugian*», o «*Que ella misma pida, que ella reclame lo que nos es provechoso. Que implore a su Hijo por sus hijos, a su Único por sus adoptados, al Maestro por los servidores*».

9 G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art II. The Passion of Jesus Christ*. London, 1972, pp. 88-107.

Debido a que en ocasiones el tema de la Deesis se compone enmarcando la figura de Cristo en la cruz y no entronizado, se va a producir una cierta confusión en el tema, sobre todo a partir del Renacimiento, cuando las representaciones de Cristo entronizado dejan paso a la imagen de Jesús crucificado, por lo que en el arte occidental ambos temas se solapan.

Virgen con el Niño (lám. 1b y 1c)

La imagen de la Virgen con el Niño es una de las figuraciones principales del arte cristiano, en la que nos encontramos numerosas variantes en cuanto a su plasmación. María, como madre de Dios, es una de las figuras más importantes dentro de la iconografía cristiana, y su representación junto a su hijo, en las más variadas posturas, una de las más recurrentes, enfatizando de esta manera la virginidad y la maternidad de Nuestra Señora. Dentro del mundo románico fue habitual su figuración en posición sedente con su hijo en las rodillas, tipo conocido como *Sedes Sapientiae*, mientras que en el Gótico, aún sobreviviendo el tipo anterior, evolucionó hacia una representación más naturalista y grácil, con la figura de María en pie con su hijo en brazos. Ya durante el Renacimiento se vivió una multiplicación de representaciones marianas, evolucionando la representación de la Virgen en pie con Jesús en brazos a las imágenes de la Asunción y posteriormente a la Inmaculada Concepción. Esta representación es una derivación de la *Virgen Tota Pulchra*, que se basa en el Cantar de los Cantares y en la descripción que en el Apocalipsis hace San Juan de la mujer apocalíptica, en donde María está de pie con Jesús en brazos, con el que mantiene una actitud cariñosa¹⁰.

La figura de la Virgen con el Niño nos la vamos a encontrar en los cuadrones del reverso de las cruces procesionales. Efectivamente, la figura de Cristo en majestad que se situaba en origen en esta posición irá con el paso del tiempo cediendo su espacio a Virgen con el Niño, a Santos, generalmente aquellos bajo cuya advocación se encuentren los templos que habían encargado dichas cruces, o incluso a determinadas escenas, enmarcada, como ya hemos dicho, por el tetramorfos. De esta forma, Nuestra Señora en pie con el Niño en brazos se sitúa en el cuadrón del reverso de las cruces de Goiatz-Bidegoain, Altzo y Leintz-Gatzaga, y en la cruz que remata la custodia de Arrasate-Mondragón¹¹. En la cruz de Goiatz-Bidegoain la colocación de las figuras del tetramorfos se ha visto alterada por una arreglo o composición con posterioridad a su ejecución, como ya ha quedado señalado al hablar de las representaciones del Calvario. Dichas figuras son de un gran realis-

10 M. TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946, y S. STRATTON, «La Inmaculada Concepción en el arte español». *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, 1988, pp. 3-128.

11 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV... ob. cit.*, pp. 146-147, 185-187, 193-194, 444, 473, 475, 477 y 491

mo, naturalista de gran precisión en los detalles. Mientras que en la de Altzo, la representación del Tetramorfos resulta un rasgo retardatario que contrasta con la decoración plenamente renacentista que recubre los brazos de la cruz, a base de guirnaldas, cintas, querubines y máscaras.

Pero esta iconografía no se limitaba su presencia a los cuadrone de las cruces procesionales, ya que también la vamos a ver en la macolla de la cruz de Santa Marina de Oxirondo de Bergara, o a los pies del Crucificado en la cruz de altar decimonónica de Eibar; además de en otras tipologías, como el cáliz de Asteasu, donde se dispone en un rico nudo arquitectónico.

Estas imágenes responden todas al mismo tipo, de bulto redondo o altorrelieve, con la Virgen en pie sujetando al Niño con el brazo derecho, entablando un dialogo con él mediante el cruce de miradas. En las imágenes de Altzo, Santa Marina de Oxirondo de Bergara y Asteasu, María viste túnica y velo que le pasa por encima de la cabeza cayéndole por los hombros hasta los pies, de pliegues ondulados. Aparece tocada por corona real de picos flordelisados. En la primera posa la mano izquierda sobre su cintura, mientras que en las otras dos agarra el pie del Niño con dicha mano. En la cruz de Altzo Jesús viste túnica y juega con un libro. La cruz de Goiatz-Bidegoain repite el mismo esquema, salvo en el velo, que llega hasta las rodillas, en que la Virgen sostiene con la mano izquierda una manzana, y en la posición del Niño, que es frontal, ajeno a la presencia de su madre. En las figuras de las cruces de Arrasate-Mondragón y Leintz-Gatzaga se repite el esquema anterior con la diferencia que el velo cae desde los hombros, dejando la cabellera de María a la vista. En la primera la Virgen sostiene al Niño con ambas manos, y en la segunda María enseña en su mano izquierda una manzana, mientras que su hijo sujeta el orbe. Igualmente, en los casos de las imágenes colocadas en las cruces de Goiatz-Bidegoain y Arrasate-Mondragón, la figura de María se dispone sobre una media luna, clara alusión a la mujer apocalíptica, que se asentaba sobre una, mientras que la de Leintz-Gatzaga lo hace sobre un querubín, rasgo barroquizante acorde con la fecha de ejecución de la pieza.

Una variante de esta iconografía, adaptada ya a los nuevos modelos renacentistas, es la representación situada en el reverso de la cruz de Zaldibia¹². Nos encontramos ante una pieza con un rico programa iconográfico, uno de los más completos de los figurados en las piezas de platería guipuzcoanas, que sigue el espíritu del Concilio de Trento, con la representación en la macolla y los brazos de la cruz, de Santos, Apóstoles y Padres de la Iglesia, testigos y difusores de la vida y doctrina de Cristo. Preside el cuadrón del reverso la Virgen con el niño, y rodeándola San Lucas y San Marcos en el brazo horizontal, y San Agustín y San Miguel en el vertical. La figura de María se nos aparece de medio busto, con el cuerpo ligeramente torsionado hacía un lado para coger a Jesús con las dos manos, que aparece de cuerpo entero,

12 *Ibídem*, pp. 233, 349-350 y 539. La cruz de Zaldibia fue labrada en 1633 por el platero Francisco Itúrbide.

recostado sobre el hombro de su madre, en actitud cariñosa, cuya afectividad viene remarcada por la proximidad de las cabezas de ambas figuras. María viste túnica de escote redondo y se cubre la cabeza con un velo plegado sobre la cabeza que deja ver el arranque del cabello, y que cubre también al Niño. Se trata de una figura rotunda y contundente, de rasgos romanistas, que denota la influencia de Juan de Anchieta, escultor que, aunque de origen guipuzcoano, se asentó en Navarra¹³. Y evolución de la anterior es la que figura en el cuadrón del anverso de la cruz de altar de Hondarribia¹⁴, donde la iconografía de busto de la Virgen con el Niño, que repite el esquema anterior, se adapta a modelos barrocos, en los que se le añaden unas aparatosas coronas imperiales, cubriéndose por completo con el velo, de proyección circular.

Más sencillas son las representaciones de esta figura que aparecen en las piezas del siglo XIX¹⁵, que en su mayoría se limita a la imagen de busto de la Virgen, de perfil, cubierta la cabeza con un velo, sin la presencia del Niño, imagen estereotipada que será recurrente en las medallas devocionales que tan en boga se pusieron a lo largo del novecientos. En aquellas piezas más ricas, esta imagen se realizará en esmaltes, siguiendo la representación tradicional de María, con velo azul y túnica roja de cuello redondo.

Asunción e Inmaculada Concepción (lám. 2a y 2b)

Perteneciente al ciclo de la glorificación de la Virgen, el tema de la Asunción de María se basa en los Evangelios apócrifos, que recogen el momento de la muerte de la madre de Dios doce años después de la de Cristo. Según estos Evangelios, tan prolijos en detalles sobre la vida de María, cuando a ésta le llegó la hora de a muerte, se le apareció el arcángel San Miguel, quien en su faceta de psicopompo se encargaba de acompañar a las almas en el trance de la muerte, para anunciar a María que en tres días moriría. La Virgen, ante el temor de que el demonio pudiese atacarle en ese momento, pidió ayuda al arcángel, que le dio una rama de palma que se colocaría sobre su cuerpo y le protegería del demonio. Llegada su hora, y rodeada de todos los Apóstoles, María quedó dormida y un grupo de ángeles se encargó de transportarla al cielo, donde le esperaban Dios Padre y Jesús, que la coronarían como reina del mismo. Es en este punto donde se originó una disputa entre la iglesia de occidente y la ortodoxa, ya que mientras que la primera denomina como Transito y Asunción de la Virgen su muerte, resurrección y ascensión a los cielos en cuerpo y alma, la segunda designa como Dormición la muerte de María y el ascenso de su alma a los cielos portada por su hijo.

13 M.C. GARCÍA GAINZA, *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*. Pamplona, 2008, y *La escultura romanista en Navarra*. Pamplona, 1986.

14 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El Arte de la Platería en Gipuzkoa. S.XIX* ob. cit. Esta cruz fue realizada por el platero donostiarra José Antonio Aspiazua en 1802.

15 *Ibíd.*



LÁMINA 2. A. Cruz procesional, Asunción. Iglesia de Amasa. B. Custodia, Inmaculada Concepción. Convento de Concepcionistas de Eibar. C. Cruz procesional, Coronación de la Virgen. Iglesia de Zumarraga.

Esta iconografía, basada también en la novia del Cantar de los Cantares y en la mujer apocalíptica, fue muy recurrente durante la Edad Media y el Renacimiento, sin embargo, tras el impulso inmaculista, y debido a la semejanza en la representación del mismo con el de la Inmaculada Concepción, el tema de la Asunción quedó relegado, incorporándose en cierta forma al de la Inmaculada¹⁶. Así, testigo de la popularidad que el tema de la Asunción tuvo a lo largo del Quinientos, es su presencia en el cuadrón del reverso de las cruces de Amasa e Ibarra¹⁷, donde aparece enmarcado por los Evangelistas. María, sobre una gloria de rayos rectos y flameados, viste túnica con ceñidor y velo plegado sobre la cabeza que cae por los hombros hasta los pies, recogándose a la altura de la cintura, sobre el brazo derecho. Tiene actitud orante, con las manos unidas sobre el pecho, por influencia de la iconografía de la Inmaculada, aunque en este caso María no se asienta sobre la media luna, sino sobre un querubín que la transporta hasta los cielos. En ambas cruces, tanto estas figuras como las de los Santos y Apóstoles que las acompañan, adquieren rasgos romanistas, fuertes y rotundos, herederos de la *terribilita* miguelangelesca¹⁸.

De esta forma, a pesar de que ya existía, va a ser a partir del siglo XVII cuando va a cobrar singular fuerza la iconografía de la Inmaculada Concepción, defendiendo la

16 M. TRENS, ob. cit. y S. STRATTON, ob. cit.

17 I. MIGUÉLEZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV... ob. cit.*, pp. 185-186 y 474.

18 M.C. GARCÍA GAINZA, *Juan de Anchieta...ob. cit.* y *La escultura...ob. cit.*

concepción sin pecado de María, algo que los protestantes rechazaban. Esta negación hizo que el culto inmaculista se convirtiese en una de las principales devociones de la iglesia postridentina, que convirtió este tema en una de sus señas de identidad. Dicha devoción, que en el caso español era ya recurrente, experimentó en estos momentos un importante auge en su culto, culminando con la proclamación de la Inmaculada como patrona de España y las Américas en 1760 por Clemente XIII mediante la bula *Quantum Ornamenti* a instancias de Carlos III, casi cien años antes de que Pío IX proclamase en 1854 la bula *Ineffabilis Deus* sobre la Inmaculada Concepción de la Virgen.

En la platería guipuzcoana, encontramos el tema en el cuadrón del reverso de las cruces de Usurbil y Oiartzun, ambas obras barrocas, y en las de Aretxabaleta y Azpeitia¹⁹, datables en la primera mitad del siglo XIX, en sustitución del tema de la Asunción que habíamos visto en las cruces anteriores. Todas siguen un mismo esquema, repitiendo el modelo ya visto de la Asunción de las cruces de Amasa e Ibarra, tanto en la vestimenta como en la actitud, pero con la figura de María asentada sobre una media luna, y con una gloria de rayos, tal y como se describe a la mujer apocalíptica, «*Amicta sole, luna sub pedibus*». En la cruz de Usurbil esta iconografía se completa por las figuras de los Evangelistas, San Lucas y San Marcos en el brazo horizontal y San Juan y San Mateo en el vertical. También la cruz de Mendaro²⁰, obra neoclásica, incorpora la figura de la Inmaculada, que sigue el mismo esquema que las anteriores, pero esta vez repetida cuatro veces dispuesta en cada uno de los frentes de la macolla arquitectónica.

Mayor originalidad presenta la figura de la Inmaculada de la custodia de Eibar²¹, de origen mexicano, y que sigue el mismo modelo que las anteriores, y que en este caso se dispone sustituyendo al astil. En esta obra nos encontramos dos de las principales devociones contrarreformistas unidas, ya que al situarse la Inmaculada en la custodia adquiere un carácter triunfalista de exaltación del sacramento de la eucaristía. Esta sustitución del astil por una figura era habitual en piezas procedentes de talleres de México y Oaxaca, tanto con la incorporación de la figura de la Inmaculada como de otras devociones, caso de las de San Miguel o San Juan Bautista, figuras que podemos ver en otras piezas conservadas en templos guipuzcoanos, como son las custodias de Amasa y Arrasate-Mondragón²².

19 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV... ob. cit.*, pp. 234 y 540-541; y *El Arte de la Platería en Gipuzkoa. S.XIX ob. cit.* La cruz de Oiartzun fue labrada por el platero donostiarra Juan Navarro en el último cuarto del siglo XVIII.

20 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El Arte de la Platería en Gipuzkoa. S.XIX ob. cit.* Esta cruz fue realizada por el platero tolosano Antonio de Usaralde a finales del siglo XVIII.

21 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV... ob. cit.*, pp. 266 y 624.

22 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, «Platería mexicana en la parroquia de San Juan Bautista de Arrasate-Mondragón». *Actas del XIII Congreso del CEHA*. Granada, 2000, pp. 863-864 y 867; y *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV... ob. cit.*, pp. 266 y 623.

Coronación de la Virgen (lám. 2c)

El ciclo de la Glorificación de la Virgen culmina con la Asunción de María, siendo coronada como reina de los cielos. Al parecer esta iconografía surgió en Francia en el siglo XII y experimentó una evolución que dará lugar a diferentes variantes dependiendo de la posición de la Virgen, sentada o arrodillada, y de las personas que la coronan, un ángel, Cristo o Dios Padre. En un primer momento María aparecía ya coronada sentada a la derecha de Cristo, para figurar posteriormente arrodillada a sus pies siendo coronada primero por un ángel y posteriormente por su hijo o por Dios Padre, para finalmente serlo por la Trinidad.

Dentro de la platería guipuzcoana, este tema lo vemos plasmado en la cruz de Zumarraga²³, obra del primer cuarto del siglo XVI, donde se sitúa en el cuadrón del reverso. La composición aquí presente esta basada en el grabado del mismo tema de Martín Schongauer²⁴ (†1491). Bajo una chambrana de arcos trilobulados aparece entronizado Dios Padre, con larga túnica, corona y tiara, que porta en la mano derecha un orbe con la cruz y con la izquierda corona a la Virgen, de rasgos infantiles y largos cabellos, que se encuentra arrodillada, en actitud humilde y con las manos unidas. Tras la Virgen se sitúa la figura de un ángel, representado como un joven imberbe de largos cabellos.

Advocaciones regionales

La importancia dentro del culto cristiano de la Virgen María, sólo superada por las figuras de Cristo y Dios Padre, hizo que proliferasen las diferentes advocaciones y formas de representación, multiplicándose las mismas. Se incrementó el número de advocaciones marianas, algunas circunscritas sólo a una región concreta, mientras que otras adquirieron un carácter universal, recibiendo culto de manera generalizada en toda la cristiandad. Ejemplo de este segundo caso es la advocación de la Virgen del Pilar, oriunda de Zaragoza, pero cuyo culto experimentó un fuerte auge, recibiendo el título de patrona de España, y extendiéndose su devoción no sólo por la Península, sino también por Hispanoamérica.

Tres son las imágenes de la Virgen del Pilar que se han conservado en templos guipuzcoanos, dos en el convento de Brígidas de Azkoitia²⁵, y uno en el de franciscanas de Segura. Las tres presentan unas características similares, con la figura de la Virgen con el Niño, de bulto redondo, asentadas sobre una columna. La imagen

23 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV... ob. cit.*, pp. 146 y 445.

24 F.W.H. HOLLSTEIN'S, *German engravings, etchings and woodcuts*. Rotterdam, 1996-2011, vol. XLIX, pp. 52-53.

25 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV... ob. cit.*, pp. 262 y 611.

de María se corresponde, al igual que las iconografías ya vistas de la Virgen del Calvario y de la Virgen con el Niño, a una derivación de la Virgen Tota Pulcra, basada en la novia del Cantar de los Cantares y de la mujer apocalíptica²⁶. En el caso de los ejemplares de Azkoitia, prácticamente iguales, María se asienta sobre una columna de fuste liso con ornamentación de guirnaldas y lazos, mientras que la de Segura presenta la originalidad de incluir la representación de un manto, que oculta la parte superior de la columna, realizado en filigrana de plata con incrustaciones de amatistas, trabajo que también vemos cubriendo la columna. La imagen de la Virgen en sí, sigue el modelo de representación de la figura original, custodiada en la basílica del Pilar de Zaragoza, una talla de la Virgen con el Niño, Virgen en majestad, de estilo gótico²⁷.

A advocaciones regionales, con carácter muy concreto y de limitado campo geográfico, corresponden las representaciones de Nuestra Señora de Arrate de Eibar y Nuestra Señora de Uriarte de Elgeta²⁸, la primera dispuesta en el cuadrón del reverso de una cruz de altar de la parroquia de dicha villa, y la segunda en una de las tapas en forma de patena de un relicario de la iglesia local, mientras en la otra se sitúa la representación de San Pablo. En ambos casos, la Virgen aparece representada incisa según un modelo arquetípico del barroco, cubierta con vestido triangular que deja a la vista la cabeza de María y la del Niño, ambas tocadas con corona.

Entrega de la casulla a San Ildefonso

Uno de los temas más extraños dentro la iconografía mariana en la platería guipuzcoana es el de la Imposición de la Casulla a San Ildefonso presente en un portapaz de Oñati²⁹, narración de uno de los pasajes de la vida de este santo. San Ildefonso, obispo de Toledo, era un acérrimo defensor de la virginidad de María, que en agradecimiento a su defensa, se le apareció para imponerle una casulla, «*Tu eres mi capellán y fiel notario. Recibe esta casulla la cual mi Hijo te envía de su tesorería*»³⁰, con las instrucciones de que debía usarla para officiar la misa los días en que se celebraban festividades marianas. Se trata de un santo toledano, por lo que su representación en el arte de este centro es habitual, pero extraño en Gipuzkoa. Esta pieza fue mandada realizar por el cardenal Juan Pardo de Tavera (1472-1545), cardenal-arzobispo de Toledo, tal y como indica la presencia de su escudo de armas en el plinto del portapaz.

26 M. TRENS, ob. cit.

27 AA. VV., *El Pilar es columna: Historia de una devoción*. Zaragoza, 1995.

28 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El Arte de la Platería en Gipuzkoa*. S.XIX ob. cit. y *El arte de la platería en Gipuzkoa*. Siglos XV... ob. cit., pp. 271 y 639.

29 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa*. Siglos XV... ob. cit., pp. 195 y 495.

30 V. BLANCO y J. CAMPOS, S. Ildefonso de Toledo. *La virginidad perpetua de Santa María, El conocimiento del bautismo, El camino del desierto*, en *Santos Padres Españoles*. Madrid, 1971.

La escena narrada, aunque muy borrada por el paso del tiempo, muestra a San Ildefonso postrado ante la Virgen, mientras ésta le coloca una casulla por encima de la cabeza, todo ello enmarcado en una hornacina avenerada. La composición de esta obra se basa en la escena central de la pintura homónima de Juan de Borgoña (c.1470-c.1534), realizada hacia 1508-1514 y conservada en el Meadows Museum de Dallas, en la que vemos a San Ildefonso arrodillado ante la Virgen que se sienta en un trono con dosel casetonado, en posición invertida a la que figura en este portapaz³¹.

Natividad (lám. 3a)

La Natividad constituye uno de los pasajes de la vida de María mejor conocidos, y por tanto más representados, ya que los Evangelios lo describen con minuciosidad, debido a que forma parte también del ciclo de la infancia de Cristo. Ya que tal y como ha quedado dicho, en los Evangelios, la figura de la Virgen se recoge de manera más detallada en aquellos pasajes relacionados con la vida de su hijo.

Tradicionalmente, y siguiendo el modelo bizantino, la Natividad se representaba con Jesús tendido en el pesebre y la Virgen recostada a su lado, mientras que la figura de San José quedaba en un segundo plano, generalmente dormido, para remarcar que Jesús era el hijo de Dios, y no de un humano. Sin embargo, el tratamiento de esta iconografía irá evolucionando hasta situar a la Virgen arrodillada ante el pesebre donde descansa su hijo. Esta iconografía está basada en las *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo*, atribuidas a San Buenaventura, aunque es una obra de un franciscano anónimo del siglo XIII, en donde por primera vez se sitúa la Virgen arrodillada ante el Niño, en lugar de aparecer recostada en el lecho. En esta escena tras el pesebre se sitúan la mula y el buey, alegoría de los gentiles y los judíos, y también prefiguración de los dos ladrones³².

Esta iconografía de la Natividad la encontramos en sendos portapaces de Oñati y Elgeta³³, ya que la superficie amplia y plana que ofrecían este tipo de piezas las hacían ideales para la representación de escenas. En el primero de ellos, de rasgos más esquemáticos, borrados por el paso del tiempo, y composición más sencilla, se sitúa en un primer plano, que ocupa toda la superficie del mismo, y bajo una hornacina avenerada, la escena con un eje vertical de simetría, formado por Jesús en el pesebre, seguido de las cabezas de la mula y el buey y un querubín, enmarcado a ambos lados, por las figuras de María y San José. Esta composición guarda evidentes parecidos con un grabado del mismo tema estampada por los Wierix³⁴.

31 I. MATEO GÓMEZ, *Juan de Borgoña*. Madrid, 2004.

32 E. MALE, *El arte religioso*. México, 1952, p. 88.

33 I. MIGUELIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV... ob. cit.*, pp. 196, 267, 500 y 627.

34 M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix I*. Bruselas, 1978, p. 36, ilustr. 253 y 254.



LÁMINA 3. A. Portapaz, Natividad. Iglesia de Elgeta. B. Cruz de altar, Sagrada familia. Iglesia de Hondarribia. C. Portapaz, Piedad. Iglesia de Oñate.

Este portapaz de Oñate fue mandado labrar por Alonso del Castillo (1523-1541) obispo de Calahorra La Calzada, para repartirlos por las parroquias de la Diócesis, conservándose ejemplares iguales a éste en Ortigosa de Cameros (La Rioja), Ibarra, Lezama y Arrigorriaga (Bizkaia), Zárata y Arlucea (Álava)³⁵. Mientras que en el de Elgeta se introduce ya el paisaje con arquitecturas clásicas, situándose en primer plano la Virgen arrodillada ante el pesebre con el Niño, mientras que al otro lado, en pie y con la vara en la mano, se sitúa San José. Sobre el pesebre del Niño se aglomeran las cabezas y figuras de otro niño, San Juanito?, la mula y el buey, y pastores, y en la parte superior un ángel con filacteria. La composición general del tema presenta una clara influencia italiana, como podemos ver en la natividad y la adoración de los pastores del museo del Louvre de Giulio Romano, sobre todo en la figura de San José basada en la de San Longinos de esta última obra³⁶.

La Sagrada Familia o las dos trinitades (lám. 3b)

El tema de las dos Trinidades recoge la doble condición de Cristo como Dios y como hombre. Basado en el tema de la Sagrada Familia, que ya encontrábamos en la Edad Media pero que alcanzó un fuerte desarrollo durante el Renacimiento, el de las Dos Trinidades lo amplía incluyendo también a la Trinidad. Así es, junto a las figuras de la Virgen María, Jesús y San José, tradicionalmente representados

35 M.B. ARRÚE UGARTE, *Platería riojana. (1500-1665)*. Logroño, 1993, pp. 328-329, J.A. BARRIO LOZA y J.R. VALVERDE PEÑA, *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986, p. 55, y R. MARTÍN VAQUERO, *La platería en la Diócesis de Vitoria. (1350-1650)*. Vitoria, 1997, pp. 535-536.

36 AA. VV., *Giulio Romano*. Milán, 1989.

cogidos de la mano, y considerado como Sagrada Familia o Trinidad en la tierra, se suma las de Dios Padre, el Espíritu Santo, en forma de paloma, y la de Cristo, la Trinidad celestial.

Esta iconografía la encontramos en el cuadrón del reverso de la cruz de Hondarribia³⁷. Esta pieza resulta de gran sobriedad iconográfica, ya que en el anverso sólo presenta el Crucificado, completado con las Dos Trinidades del reverso, compuesto por las figuras de Jesús niño con la Virgen y San José, la trinidad en la tierra, sobre la que se sitúa un rompimiento de gloria con el Espíritu Santo, que junto al niño Jesús y el Padre Eterno, que falta, formaría la trinidad en el cielo. La iconografía de esta obra se basa en la composición del mismo tema de Rubens, que posteriormente fue grabada por Schelte à Bolswert en 1626-1627³⁸.

Descendimiento y Piedad (lám. 3c)

Uno de los momentos culminantes dentro del ciclo de Cristo, el que da sentido a su vida y pasión, es el de la Crucifixión, que da inicio al ciclo de su muerte y entierro. Al ser uno de los temas de mayor importancia dentro del cristianismo, es una figuración recurrente en el arte cristiano, que va desarrollar los diferentes episodios que lo componen, no solo la figura de Cristo crucificado, sino también el momento de alzarle en la cruz o Alzamiento, de bajarle de la misma o Descendimiento, o un pasaje con una fuerte connotación humana y sentimental como es la Lamentación ante Cristo muerto, resumen y compendio de todo el dramatismo inherente a la pasión de Cristo, del cual deriva la iconografía de la Piedad, otro de los temas recurrentes dentro del arte cristiano. La iconografía de la Lamentación está basada en las *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo* atribuidas a San Buenaventura³⁹.

Con la Lamentación ante Cristo muerto, termina el ciclo de la Pasión, reflejando el momento en que tras ser bajado de la cruz, Cristo yace en el suelo contemplado por su madre. Suelen representarse en esta escena varios personajes, que acompañaban a Cristo y a su madre en el momento de la Crucifixión, entre los que se identifica a San Juan, su discípulo predilecto, Nicodemo, San José de Arimatea o las tres Marías. En la cruz de Amasa⁴⁰ se nos ofrece en una composición abigarrada, con multitud de figuras dispuestas en tres planos, de manera lineal y adecuada al marco del cuadrón en que se inscriben, llenándolo por completo, con un verdadero sentido de *horror vacui*. Ocupa el primer plano la figura de Cristo muerto, recostado

37 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV...* ob. cit., pp. 235-543.

38 A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *De pinturas y pintores. La configuración de los modelos visuales de la pintura española*. Madrid, 1993, p. 24.

39 E. MALE, ob. cit., pp. 100-103.

40 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV...* ob. cit., pp. 185 y 471.

sobre las rodillas de San Juan, quien ocupa el segundo plano junto a otra figura masculina, Nicodemo o José de Arimatea, la Virgen, con gesto de exclamación, y una de las Marías, presta a atender a la madre de Dios. Se disponen en el tercer plano otras seis figuras, una de ellas femenina y nimbada. Esta iconografía recuerda a grabados flamencos del momento, como los de Durero o Schongauer, que tuvieron una amplia difusión en España.

Una derivación de esta iconografía es la de la Piedad o Quinta Angustia, que representa el momento en que tras la muerte de Cristo en la cruz, y una vez que han bajado su cuerpo de ésta, es sostenido inerte por la Virgen en sus brazos. Esta iconografía figura representada en los portapaces de Oñati y Beasain, en forma de caja de retablo, el primero con arquitectura gótica y renacentista el segundo, y en una de las terminaciones del anverso de la cruz de San Pedro de Bergara⁴¹. En las tres piezas, se representa a Cristo muerto en brazos de su madre en presencia de María Magdalena y San Juan. El de Oñati, obra magnífica por su desarrollo y calidad –atribuida al platero vallisoletano Pedro de Dueñas, de finales del siglo XV–, sigue en su composición modelos flamencos, presentando una clara influencia del grabado de la Piedad de Israhel van Meckenem⁴². En el centro de la escena se sitúa la Virgen María, nimbada, sentada sujetando la mano de su hijo, cubierta con velo y envuelta con un manto de amplios pliegues. Cristo, ingrátido, tendido en el suelo a los pies de su madre, y con la cabeza reclinada sobre la rodilla de María, presenta la cabeza recostada hacia atrás, en una posición muy forzada y con una anatomía desproporcionada. Detrás, contemplando la escena, se sitúan María Magdalena, con ropas cortesanas y el tarro de los perfumes abierto en la mano, y San Juan, nimbado y con gesto de desolación. Nos encontramos ante unas figuras individualizadas, que reflejan las emociones y sentimientos ante la dramática escena que están contemplando, con una cuidada composición y un excelente tratamiento plástico de los volúmenes, a pesar de una cierta desproporción y rigidez en el cuerpo de Cristo. Mientras que el de Beasain responde a modelos estandarizados, realizados a molde, habiéndose borrado los rasgos anatómicos de los personajes representados. En una composición piramidal se representa a María arrodillada sujetando el cuerpo de Cristo, cuya cabeza sostiene otro personaje masculino, mientras tres figuras más, una de ellas femenina, se disponen detrás de María. También a molde fue realizada la placa situada en la terminación inferior del brazo vertical del anverso de la cruz de San Pedro de Bergara, en la que se recoge de manera esquemática las figuras de Cristo sobre las rodillas de su madre, en un movimiento contorsionado, y a ambos lados San Juan, que sujeta la cabeza de Cristo, y la Magdalena, que agarra su mano derecha.

41 *Ibíd.*, pp. 155, 185, 196, 456, 471 y 500. El portapaz de Oñati fue labrado por el platero vallisoletano Pedro de Dueñas a finales del siglo XV.

42 F.W.H. HOLLSTEIN'S, *ob. cit.*, vol. XXIV A, p. 58 y vol. XXIV, p. 66.

Virgen de la Soledad

Tras la muerte, entierro y resurrección de Cristo, su madre, María, quedó sola con su dolor y desolación, iconografía que se refleja en la Virgen de la Soledad. La devoción a esta advocación fue popularizada por la reina Isabel de Valois, mujer de Felipe II, quien encargó a Gaspar Becerra a mediados del siglo XVI, una talla de la misma para el convento de los Mínimos de Madrid. Tras la desamortización de Mendizábal en 1838, esta obra pasó a la colegiata de San Isidro, siendo destruida durante el incendio que sufrió la misma en la Guerra Civil. La imagen fue vestida con tocas de viuda por la camarera mayor de la reina, duquesa viuda de Ureña, quien regaló a la imagen las mismas ropas que ella lucía⁴³. Esta iconografía, que en numerosas ocasiones se confunde con la iconografía de la Dolorosa, fue ampliamente difundida, siendo objeto de amplia veneración. La podemos ver en el cuadrón del reverso de la cruz de altar de Zarautz⁴⁴, que en una medalla hexagonal, y de manera esquemática, dispone a la Virgen entre dos candeleros y con una de las *Arma Christi* a sus pies, los tres clavos con que se crucificó a Cristo, símbolos del sacrificio, todo ello cobijado bajo un doselete.

43 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «La literatura ascética y la retórica cristiana reflejada en el arte de la Edad Moderna: el tema de la Soledad de la Virgen en la plástica española». *Lecturas de Historia Moderna* 2. Vitoria, 1990, pp. 80-90.

44 I. MIGUÉLEZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV... ob. cit.*, pp. 186-187 y 476. Esta cruz fue labrada en el primer cuarto del S. XVII.

El platero real Carlos Marschal (1763-1824)

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN

Universidad de Alcalá

En este trabajo pretendemos poner al día las noticias biográficas y profesionales del platero real **Carlos Marschal**, uno de los artífices más destacados de la Corte durante el primer cuarto del siglo XIX. También damos a conocer un buen número de obras suyas inéditas, que junto a las conocidas, suman veintiséis¹.

BIOGRAFÍA

Nació en Wroclaw (antigua Breslau, en Silesia, reino de Prusia) en 1763 y murió en Madrid el 28 de abril de 1824 a las once y media de la noche. Hijo de Francisco y Clara Marschal, casó en primeras nupcias con Isabel Calbote y en segundas con Bárbara Cansillas, con la que tuvo tres hijos: Juan, Francisco y Carlos, que asimismo se dedicaron a la platería². En Madrid ya se encontraba antes del 26 de septiembre

1 Sobre la biografía de este platero se han ocupado principalmente los siguientes autores: F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa de la Catedral de Segovia*. Madrid, 1983, pp. 275-278. Memoria de licenciatura inédita de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. M. PÉREZ GRANDE, *La Platería en la Colegiata de Talavera de la Reina*. Toledo, 1985, pp. 189-191. F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, pp. 381 y 403. Por otra parte, agradecemos al profesor José Manuel CRUZ VALDOVINOS las numerosas noticias que nos ha proporcionado sobre la relación corporativa de Carlos Marschal con el Colegio de San Eloy de Madrid. También nos consta que la doctora Pilar Nieva Soto, a quien agradecemos su ayuda en este trabajo, escribe otro capítulo en este mismo libro, sobre Carlos Marschal, aportando muchísimos datos relacionados con su actividad como platero real.

2 Archivo del Palacio Real de Madrid (AGP). Expediente personal de Carlos Marschal. Caja 624, exp. 29. Hoja suelta. 21-2-1829. Siendo parroquiano de la iglesia de San Luis de Madrid «falleció

de 1794, pues ese mismo día, por real orden, se le concedió permiso para colocar sobre la puerta de su casa obrador el escudo de las armas reales, como premio por los trabajos que había realizado para la corona, especialmente los que hizo para la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, según consta al solicitar el 27 de abril de 1804 la plaza de platero real³.

Por las noticias aparecidas en el *Diario de Madrid* sabemos que el 17 de mayo de 1801 su tienda, como artífice platero y tornero, estaba en la calle de la Platería nº 5 (actualmente calle Mayor), en donde tenía a la venta seis colmillos de marfil; el 18 de marzo de 1802 se dice que era platero en la plazuela de las Platerías⁴; el 15 de julio de 1803 indica dicho periódico que su obrador seguía en la entrada de las Platerías, en la puerta de Guadalajara, nº 5, donde vendía, por cientos, *clavoncitos* romanos de latón, de tres tamaños, para adornar y guarnecer sillas, taburetes, mesas y otros muebles a buen precio; el 11 de mayo de 1807 señala que residía en la calle del Príncipe, nº 1 y 2, en donde todavía estaba el 1 de enero de 1808; el 25 de noviembre de 1811 vivía en la calle de la Montera, nº 22; y el 7 de septiembre de 1814 aún residía en el mismo lugar, en cuya tienda vendía toda clase de crisoles de Zamora y Salatron⁵. Por tanto, cambió la residencia de la tienda, al menos en tres ocasiones.

En líneas generales, gozó de una situación económica desahogada, pues cuando en marzo de 1809 el colegio de plateros tuvo que aportar al préstamo de 20 millones exigidos por José I a Madrid, en el reparto a Carlos Marschal le correspondieron

el espresado don Carlos el día veinte y ocho de abril de mil ochocientos veinte y cuatro, a las once y media de la noche y pasadas veinte y cuatro horas, fue enterrado en el Campo Santo Extramuros de la Puerta de San Fernando». Archivo de Protocolos de Madrid (APM), escribano Mariano Moretón, 1823. Protocolo n. 23765, ff. 228-229v. Testamento de don Carlos Marschal. 16-8-1823. Manda ser enterrado con el hábito de san Francisco «en caja ataúd de medio herrage y se le haga su entierro de día, sin pompa ni vanidad, y con misa de cuerpo presente...». Quiere que para la salvación de su alma se celebren sesenta misas rezadas con limosna de seis reales cada una y, reducida la cuarta parroquial, las restantes se digan en el convento de capuchinos de la Paciencia de esta Corte; asimismo manda que se celebren dos misas rezadas en el altar del Santísimo Cristo de Portacoeli de esta villa, con limosna de diez reales cada una; y «por una vez lega a los Reales Hospitales General y Pasión de esta Corte quarenta reales, veinte a los Santos Lugares de Jerusalén y otros veinte a la pia forzosa establecida por Reales órdenes». En el testamento se indica que Sebastián Nickel y Felipe Neck, plateros de oro en Madrid, serán los curadores y administradores de los bienes de sus tres hijos, Juan, Francisco y Carlos. Dichos artífices tenían que hacer inventario, tasación y partición de todos los bienes de Carlos Marschal y una vez terminado debería de presentarlo para su aprobación al tribunal competente, pero lamentablemente no hemos hallado este documento. F.A. MARTÍN, ob. cit., p. 403.

3 AGP. Expediente personal de Carlos Marschal. Caja 624, exp. 29. Hoja suelta. 27-4-1804. Marschal expone que «por orden de 26 de septiembre de 1794 se dignó VM dispensarle la gracia del uso de el escudo de vuestras reales armas sobre la puerta de su casa obrador en premio del servicio que hizo a VM en obras que se le encargaron...».

4 I. ANTÓN DAYAS, «Plata, joyas y plateros en la prensa periódica madrileña, 1800-1808», en J. RIVAS (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 99 y 100.

5 Agradecemos estas noticias a la licenciada doña Almudena Cruz Yábar del cuerpo técnico de Museos en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

3.000 reales, lo que suponía una elevada cifra para la época⁶. Más tarde, en el donativo voluntario a Fernando VII de 1815, Marschal contribuyó con 1.000 reales, siendo superado en el ámbito de la Platería solamente por **Manuel Urquiza** y por la **Real Fábrica de Platería de Martínez**⁷.

Carlos Marschal tenía una habilidad especial en el manejo de torno y en trabajar diferentes materiales, como la plata, el oro, el bronce, el hierro, el marfil y el jaspe, e incluso trabajó para la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro⁸.

En los documentos figura su apellido, muchas veces, como Marchal, es decir, sin la letra ese, pero en los que aparece su firma autógrafa, claramente se aprecia Marschal.

Su marca personal, que es siempre la misma y se dispone en dos líneas, presenta la particularidad de partir y abreviar el apellido, en letras cursivas y minúsculas, salvo la inicial y la última, que aparecen en mayúscula: *M/SchaL*.

DATOS CORPORATIVOS

El 27 de febrero de 1800 solicitó al Colegio de Plateros de San Eloy de Madrid su aprobación como maestro platero en la villa. Se le admitió a examen en marzo de dicho año, pero no lo realizó hasta el 27 de mayo. La prueba consistió en dibujar una cruz de manga y hacer un platillo de escribanía. Su aprobación se hace constar el 28 de julio y se incorpora al mencionado colegio madrileño un mes después⁹.

Con fecha 27 de abril de 1804 solicitó el nombramiento de platero de la Real Casa, siendo nombrado como tal dos días después por el mayordomo mayor, jurando el cargo el 20 de mayo de este mismo año, cargo que ocupó hasta su fallecimiento, después de haber sido rehabilitado y tras una larga y penosa enfermedad¹⁰.

6 Archivo del Colegio Congregación de artífices plateros de San Eloy de Madrid (ACCM). *Libro III de Acuerdos del Colegio Congregación de San Eloy de Artífices Plateros de Madrid, 1797-1827*, f. 180. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 277. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., pp. 190-191.

7 ACCM. *Legajo de donativos*. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 277. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 191.

8 AGP. Expediente personal de Carlos Marschal. Caja 624, exp. 29. Hoja suelta. 27-4-1804. «*En premio del serbicio que hizo a VM en obras que se le encargaron por VR Casa Fábrica de porcelana del Vuen Retiro prefiriéndosele por su singular avilidad en las del torno, tanto de marfil y jaspez (sic), quanto de oro, plata, bronzes, yerro, en las que dio un verdadero testimonio de su suficiencia con un curioso candelero de jaspe plata y bronce que se menciona en la misma Real orden...*» ...»se le encargaron de unos casquillos de oro para los botiquines, volas de marfil para los juegos de trucos, y últimamente un braserillo manual de plata con unos tinteros cuadrados...».

9 ACCM. *Libro III* ob. cit., ff. 44, 45, 45v, 46v y 50. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 275. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 189.

10 AGP. Expediente personal de Carlos Marschal. Caja 624, exp. 29. Hoja suelta. 27-4-1804. «*Al propio tiempo espera de la obtención de artífice platero de V Real Casa, por tanto, a VM rendidamente suplica se sirba conferirle la plaza insinuada despachándole la correspondiente patente, gracia que espera de la veneficiencia de VM. Madrid, 27 de abril de 1804*», Carlos Marschal (firmado y rubricado). Al margen y con otra letra «*El mayordomo mayor nombró por platero de la Real Casa a don Carlos Mars-*

El 1 de enero de 1808 aparece en la relación de colegiales de la Corporación de Plateros de Madrid como residente en la calle del Príncipe nº 2 y 3¹¹. Asiste a las juntas generales de la corporación de plateros madrileños del 13 de junio de 1808, el 14 de octubre de 1808, el 10 de septiembre de 1809, el 7 de junio de 1817 y el 1 de abril de 1822¹². En esta institución ocupó varios cargos, como el de mayordomo de plata, desde el 12 de junio de 1813 hasta tal día y mes de 1815, como era lo reglamentario; y el de aprobador, entre el 18 de junio de 1815 hasta el 8 de junio de 1817¹³.

Junto a **Pedro Sánchez Pescador, Miguel Hernáez, Vicente Perate y Fernando Govea**, asimismo colegiales de la corporación madrileña, «de los más acaudalados y principales», se encargaron en 1813 de realizar las demandas para ayudar a la restauración de los destrozos causados por las tropas francesas en el Hospital del Buen Suceso de Madrid, en donde el Colegio de plateros tenía derecho a utilizar dos camas para los cofrades enfermos¹⁴.

La última junta del Colegio de San Eloy de Madrid a la que asistió fue a la del 1 de abril de 1822, que tenía carácter de junta particular extraordinaria, luego debió de enfermar, falleciendo, como dijimos, el 28 de abril 1824¹⁵.

DISCÍPULOS

Tuvo algunos problemas con varios aprendices, como es el caso de **Antonio Pérez** para el que el 28 de noviembre de 1800 pidió cédula, que se le concedió el 30 de diciembre de este año; sin embargo en 1803, Francisca Sánchez, madre de Antonio, se quejó ante la Corporación queriendo saber las razones por las que Marschal despidió a su hijo. Lamentablemente no se ha conservado el informe escrito por Carlos Marschal dirigido a la Corporación explicando las razones, pero la contestación verbal decía que se trataba de «un caso reservado», fórmula utilizada en ciertas ocasiones, que hacía referencia a asuntos relacionados con el honor del aprendiz¹⁶.

chal, sujeto en quien me hallo importado concurren todas las qualidades que expresa la buena suficiencia y arreglada conducta; admitiéndole el juramento acostumbrado precedido el pago de la media annata». Aranjuez, 20 de mayo de 1804. F.A. MARTÍN, ob. cit., p. 381. No especifica qué enfermedad padecía y el motivo que exigió la rehabilitación, pero sin duda se debió a la necesidad de investigar sobre su comportamiento durante la invasión francesa.

11 F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 275. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 189.

12 ACCM. *Libro III* ob. cit., ff. 164, 172, 190, 277v y 349.

13 *Ibidem*, ff. 236 y 237. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 275. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 189.

14 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. Madrid, 1983, t. I, p. 413.

15 ACCM. *Libro III* ob. cit., f. 349. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 277.

16 ACCM. *Libro III* ob. cit., ff. 53 y 54v. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 275. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., pp. 189-190.

El 28 de abril de 1802 pidió cédula de aprendizaje para **Luis Arcadio de la Cruz**, y se le concedió el 28 de mayo, pero Luis Arcadio se quejó de su maestro el 28 de julio, y el 28 de septiembre Marschal explicó las desavenencias, pero Luis Arcadio se fue y el maestro devolvió la cédula de aprendiz. No obstante, Luis Arcadio pasó luego a ser aprendiz con **Pablo Brunete**¹⁷.

Tampoco parece que fuera muy provechoso el aprendizaje de **Francisco Gutiérrez** en su obrador, pues aunque pidió cédula el 30 de agosto de 1803 y se le concedió el 28 de septiembre de 1803, en los exámenes de aprendices de 1805 salió mal parado, mostrando Marschal su descontento el 29 de enero de 1806 diciendo que estaba poco adelantado, como se vio en el examen de aprendices convocado por el Colegio. Por su parte, Gutiérrez se disculpa diciendo que tenía «poco lugar para el adelantamiento». La junta del Colegio decidió que no podía obligarle a que volviera y en el acta se añade que se volvió «a su país»¹⁸.

José María Dorado y **Bartolomé Esteban Palacios** estuvieron algún tiempo con él. No obstante, el 23 de noviembre de 1815 **Joaquín Manrique** pidió cédula para Dorado, pero como este había abandonado el aprendizaje con Carlos Marschal, el Colegio solicitó un informe y luego le dio la cédula el 29 de diciembre de ese mismo año¹⁹.

Por el contrario, llegaron a oficiales en su obrador **Juan Lasarte**, el 27 de septiembre de 1810²⁰, y **Aniceto Bermejo**, para quien pidió cédula de aprendizaje el 27 de agosto de 1811 y fue reconocido como oficial el 27 de agosto de 1814²¹.

El 22 de diciembre de 1817 pidió el título de mancebo Bartolomé Esteban Palacios, que había estado un año con Marschal, pero éste no había dado cuenta de ello. El 29 de marzo de 1819 Palacios pidió que se le contara todo el tiempo que estuvo con Marschal y se le aceptó, dándole el título el 27 de mayo de 1819²².

Juan y Francisco Marschal, hijos de nuestro platero, que vivían con su padre en el número 22 de la calle de la Montera, figuran inscritos como aprendices el 6 de abril de 1815, con 14 y 15 años respectivamente, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando²³.

17 ACCM. *Libro III* ob. cit., ff. 73, 73v, 78 y 79v. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., pp. 275-276. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 190.

18 ACCM. *Libro III* ob. cit., ff. 94v, 95v y 129v. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 276. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 190.

19 ACCM. *Libro III* ob. cit., ff. 258v y 259. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 276. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 190.

20 ACCM. *Libro de Mancebos del Colegio de San Eloy de esta Corte, 1779-1888*, f. 66. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 276. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 190.

21 ACCM. *Libro III* ob. cit., ff. 217v y 218. *Libro de Mancebos* ob. cit., f. 64v. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 276. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 190.

22 ACCM. *Libro III* ob. cit., ff. 286, 309 y 310.

23 E. PARDO CANALÍS, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752-1815*. Madrid, 1967, p. 459.

Su hijo **Juan Marschal** aparece como aprendiz suyo desde junio de 1818, obteniendo el segundo premio de dibujo en los exámenes de 1819²⁴; el 27 de junio de 1821 Carlos Marschal pidió el título de mancebo para su hijo Juan²⁵; pero en el codicilo del testamento de su padre del 25 de abril de 1824 se dice que Juan se ha separado del oficio de platero y desde luego no aparece en la documentación corporativa, ni recibió la aprobación como maestro, quizás porque se encontraba en París²⁶. No obstante, el 23 de junio de 1824 Juan Marschal solicita la plaza de platero real en los mismos términos que su padre, en atención a los méritos y servicios de su difunto progenitor, y a que se hallaba perfectamente instruido en el mismo arte, pues había estado tres años en París para perfeccionarlo. Sin embargo, en esta ocasión no consiguió su propósito, porque entonces había dos plateros reales (**Manuel de Urquiza** y **María Rosado**) y, al parecer, no convenía que hubiera más, aunque se dice que su petición se tendrá en cuenta cuando falten los plateros mencionados²⁷.

En cambio, **Francisco Marschal**, otro de sus tres hijos, aprendió con el platero Narciso Soria desde el 31 de julio de 1817, quien solicitó para él el título de mancebo el 27 de junio de 1821, el mismo día que Carlos Marschal lo pedía para su hijo Juan²⁸. Este se aprobó como maestro platero de oro el 27 de septiembre de 1827, dibujando un medallón y haciendo un pendiente²⁹.

24 FJ. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 276. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 190.

25 ACCM. *Libro III* ob. cit., f. 339v.

26 APM, escribano Mariano Moreton, 1824. Protocolo n. 23766. 25-4-1824, f. 136-136v. «*Que respecto que su hijo don Juan Marschal se ha separado del oficio de Platero eligiendo otro bien diverso, quiere que luego que el otorgante fallezca se le de su legítima y se dege a los otros dos hijos don Francisco y don Carlos Marschal en posesión y propiedad de la tienda de platero que tiene en la actualidad sin ninguna parte ni intervención del primero, al que encarga que no moleste ni incomode a sus hermanos en ningún tiempo, aunque trate de volver a seguir con el oficio de Platero sobre quererse entrometer en la referida tienda, pues satisfecho de su legítima como ba dicho, queda sin derecho alguno de trastornar las ideas de los otros dos herederos, y espero que no se apartará de esta justa determinación y por consiguiente que no dará lugar a que los hermanos tengan que reclamar judicialmente su observancia; todo lo qual quiero se guarde, cumpla y egecute dejando en su fuerza el citado testamento. Así lo otorgo a quien doy fe conozco, y no firma por impedírselo la enfermedad que padece, haciéndolo a su ruego quatro de los testigos que saben y lo son don Mariano Fernández Cuvero, don Bonifacio Armada, Francisco Calbo, Juan Villalba, y Remigio Villasendra, residentes en esta corte, testigos a ruego del otorgante...*» (no firma Juan Villalba). F.A. MARTÍN, ob. cit., p. 403.

27 AGP. Expediente personal de Carlos Marschal. Caja 624, exp. 29. Hoja suelta. 23-6-1824. «*Que el exponente se halla totalmente instruido en el mismo arte y que para perfeccionarse más en él ha estado tres años en París por lo tanto y con el mayor rendimiento a VM suplica que en atención a los méritos y servicios de su difunto padre, se digne concederle la misma plaza de platero de la Real Casa tal y en los mismos términos que aquel la obtenía pues el suplicante aspira únicamente a sacrificar los días de su vida en servicio de vuestra real persona, gracia que espera alcanzar del fraternal corazón de VM...*». 1-8-1824. «*Enterado el rey de las instancias de don Juan Marschal y de don Tomás Garasa... no ha tenido a bien SM acceder a la petición de aquellos, pero ha mandado que en faltando los actuales se tenga presente a don Juan Marschal*».

28 ACCM. *Libro III* ob. cit., f. 339v. FJ. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 276. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 190.

29 ACCM. *Libro de Mancebos* ob. cit., f. 74.

OBRAS CONSERVADAS

Relacionamos por orden cronológico todas las piezas que conocemos hasta el día de hoy realizadas por Carlos Marschal, aunque no siempre contamos con todos los datos de las mismas.

1.- CUCHARA. 1802. Colección Hernández-Mora Zapata (Madrid). (lám. 1)

Plata moldeada y fundida. 18,5 cm de longitud, 4 cm de anchura y 2,5 cm de altura. Marcas en el reverso del mango: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 2, y M/Schal (mal impresa). Inscripción en el cabo del mango por el anverso: A. **Inédita.**

2.- MANCERINA. 1803. Colección privada³⁰.

Plata moldeada, fundida, troquelada y calada. 22 x 16 x 4 cm. Marcas en el interior del pocillo: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 3, y M/Schal. Peso: 325 gramos. **Inédita.**

3.- CUBERTERÍA. 1803. Colección privada.

Con inicial de propiedad: R.



LÁMINA 1. Cuchara (1802). Colección Hernández-Mora Zapata, Madrid (Foto © Francisco Javier Montalvo Martín).

30 Los datos nos los proporcionó Rafael Munoa, recientemente fallecido.

Bibliografía: A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 165; nº 698. Reproduce el dibujo del marcaje completo, pero en la fotografía que acompaña solamente aparecen las marcas de villa y corte sobre 3.

4.- JUEGO DE ALTAR. 1804. Museo parroquial de la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahita (Ávila).

Compuesto por cáliz, campanilla, vinajeras y salvilla con su estuche original.

Bibliografía: R. DOMÍNGUEZ BLANCA, «Platería en el museo parroquial de la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahita (Ávila)», en J. RIVAS (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 298-301. LÁMINA 4. Pero no indica las medidas de las piezas.

5.- AZUCARERO CON PLATO. 1805. Colección TGH Gallery (Madrid). (lám. 2)

Plata torneada, fundida y troquelada. **Azucarero:** 11,5 cm de altura, 13,5 cm de anchura, 9,6 cm de diámetro de boca y 5,6 cm de diámetro de pie. Marcas en el



LÁMINA 2. Azucarero y platillo (1805). Colección TGH Gallery, Madrid (Foto © Francisco Javier Montalvo Martín).

interior del pie: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 5., y M/SchaL. Burilada corta, estrecha y en curva junto a las marcas. Inscripción en el cuerpo, bajo corona de conde, en inglesas y soldadas: HS. Peso: 355 gramos. **Plato:** 19,5 cm de diámetro y 1,5 cm de altura. Marcas en el reverso, las mismas que la compotera. Burilada larga y estrecha en el reverso del borde. En la orilla también presenta la misma inscripción que el azucarero. Peso: 258 gramos. **Inédita.**

6.- ESCRIBANÍA. 1806. Comercio madrileño.

Plata torneada, fundida y troquelada. 14 x 18 x 25 cm. Peso: 902 gramos. Faltan cuatro elementos.

Bibliografía: Goya Subastas. Madrid. 25-10-2011; lote nº 624.

7.- PAREJA DE CANDELEROS. 1806. Basílica de Nuestra Señora del Carmen Coronada. Jerez de la Frontera (Cádiz)³¹.

Plata torneada, fundida y troquelada. 21 cm de altura; 10,7 cm de diámetro del pie y 6 cm de diámetro del mechero. Marcas en el borde exterior del pie, algo frustras: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 6, y M/SchaL. **Inédita.**

8.- PAREJA DE CANDELEROS. 1808. Comercio madrileño.

Plata torneada y fundida. 18,5 cm de altura. Peso: 690 gramos.

Bibliografía: Subastas La Habana. Madrid. 4-4-2000; lote nº 423; y Subastas Castellana 150. Madrid. 25-10-2000; lote nº 262.

9.- JARRO. 1808. Comercio de Barcelona³².

10.- MANCERINA. 1813. Colección Hernández-Mora Zapata (Madrid).

Plata moldeada, fundida, troquelada y calada. 22 x 13,8 x 4,8 cm y 7 cm de diámetro del pocillo. Marcas en el interior del pocillo: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 13, y M/SchaL.

Bibliografía: M. PÉREZ GRANDE, *La Platería en la Colegiata de Talavera de la Reina*. Toledo, 1985, p. 191.

31 Agradecemos la noticia a la doctora Pilar Nieva Soto.

32 Noticia proporcionada por el profesor José Manuel Cruz Valdovinos, a quien se lo agradecemos.

11.– TRES SALVILLAS. 1814. Catedral de Segovia.

Plata moldeada y batida. 1,7 x 40 x 26 cm las dos grandes; y 1,7 x 35,5 x 23 cm la pequeña. Marcas en el reservio del asiento: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 14, y M/SchaL. Burilada irregular en el reverso del borde.

Bibliografía: F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa de la Catedral de Segovia*. Madrid, 1983, pp. 230 y 278. Memoria de licenciatura inédita de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. M. PÉREZ GRANDE, *La Platería en la Colegiata de Talavera de la Reina*. Toledo, 1985, p. 191.

12.– COPÓN. 1815. Iglesia parroquial de Santa María de Carmona (Sevilla).

Plata en su color. 28 cm de altura.

Bibliografía: M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XII-XIX*. Carmona, 2001, pp. 214 y 417.

13.– SALVILLA ¿1815? Iglesia parroquial de Santa María de Carmona (Sevilla).

Plata en su color. 24 cm de longitud.

Bibliografía: M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XII-XIX*. Carmona, 2001, pp. 214 y 417. Aunque no indica la fecha, es probable que también esté realizada en 1815.

14.– ESCRIBANÍA. 1815. Catedral de Oviedo.

Plata torneada, fundida, troquelada y recortada. 28 x 18 cm la tabla; y 10,5 x 6,5 cm los recipientes. Marcas: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 15, y M/SchaL. Peso: 2.100 gramos.

Bibliografía: Y. KAWAMURA, «Plata madrileña en el Principado de Asturias. Siglos XVII, XVIII y XIX». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXX (1991), p. 185; n° 47; fig. n° 10.

15.– CRUZ DE ALTAR Y SEIS CANDELEROS. 1816. Catedral de Oviedo.

Plata en su color. **Cruz de altar:** 120 cm de altura; 21 cm de anchura de la base; y 36,5 x 65 cm la cruz. Marcas: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 16, y M/SchaL. Peso: 5.500 gramos. **Candeleros (6):** 71 cm de altura; 21 cm de anchura de la base; y 14 cm de diámetro del plato del mechero. Marcas: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 16, y M/SchaL. Peso: 4.000 gramos.

Bibliografía: Y. KAWAMURA, «Plata madrileña en el Principado de Asturias. Siglos XVII, XVIII y XIX». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXX (1991), p. 185; n° 48 y 49.

16.– PORTAVINAGRERAS. 1817. Comercio madrileño.

Plata fundida, troquelada y cincelada. 32 x 12 x 23 cm. Peso: 1.090 gramos.

Bibliografía: Alcalá Subastas. Madrid. 6-10-2011; lote n° 587.

17.– JUEGO DE BAUTIZAR. 1817. Palacio Real. Madrid.

Para el bautizo de la infanta María Isabel (21-8-1817/9-1-1818), hija primogénita de Fernando VII y María Isabel de Braganza.

Dos fuentes: plata moldeada, troquelada, dorada y grabada. 4 cm de altura; y 45 cm de diámetro. Marcas en el reverso: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 17, y M/SchaL. Escudo real en el asiento. **Dos fuentes:** plata moldeada, troquelada, dorada y grabada. 4 cm de altura; y 49 cm de diámetro. Marcas en el reverso: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 17, y M/SchaL. Escudo real en el asiento. **Tazón con tapa:** plata torneada, troquelada, dorada y grabada. 19 cm de altura; y 13 cm de diámetro. Marcas: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 17, y M/SchaL. Escudo real en el frente del cuenco. **Salero:** plata torneada, troquelada, dorada y grabada. 16 cm de altura; y 17 cm de diámetro del pie. Marcas: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 17, y M/SchaL. Escudo real en el cuenco. **Concha:** plata moldeada, dorada y grabada. 5 x 14 x 12 cm. Escudo real en el asa.

Bibliografía: F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, pp. 175, n° 147; 177, n° 149; 178, n° 150 y n° 151.

18.– PALANGANA. 1817. Comercio madrileño.

Plata torneada. 14 x 38 x 26,5 cm. Marcas: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 17, y M/SchaL. Peso: 1.118 gramos.

Bibliografía: Subastas Fernando Durán. Madrid. 2-12-1999; lote 191.

19.– JUEGO DE VINAJERAS. 1818. Convento de San Leandro de Sevilla.

Bibliografía: M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, 1976, t. II, pp. 82 y 232. No atribuye la obra a Carlos Marschal y además confunde la marca de Madrid, como villa, sobre 18 con una que dice presenta la letra R en un caso, y la B en otro, dentro de escudo coronado sobre 18. F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 381.

20.– NAVETA. ¿1818? Convento de San Leandro de Sevilla.

Bibliografía: M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, 1976, t. II, pp. 82 y 231. Aunque dice que probablemente sea madrileña, no atribuye la obra a Carlos Marschal, y tampoco cita si tiene marcas de localidad, pero es probable que fuera realizada en 1818, año en que hizo el juego de vinajeras anterior.

21.– CÁLIZ. 1819. Catedral de Cádiz.

Plata en color. 28 cm de altura.

Bibliografía: M. MORENO PUPPO, *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la Diócesis de Cádiz*. 1986, II, pp. 116-117; n° 434. No identifica al platero, cuya marca transcribe SHAE, y considera la marca de Madrid como una tienda de campaña.

22.– COPÓN. 1819. Iglesia parroquial de San Francisco de Talavera de la Reina (Toledo).

Plata torneada y troquelada. 21 cm de altura; 12 cm de diámetro del pie; y 13 cm de diámetro de la copa. Marcas en el borde exterior del pie: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 19, y M/SchaL. Falta la cruz de remate.

Bibliografía: M. PÉREZ GRANDE, *La Platería en la Colegiata de Talavera de la Reina*. Toledo, 1985, pp. 138 y 191; fig. 85-86.

23.– VINAJERAS Y SALVILLA. 1820. Palacio Real. Madrid.

Plata torneada, fundida, troquelada y grabada. 24 x 16 cm la salvilla; y 16 cm de altura de las jarritas. Marcas: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 20, y M/SchaL. Escudo real en la orilla de la salvilla y en la panza de las jarritas. Forma parte del juego de altar que hizo para la Moncloa.

Bibliografía: F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 189; n° 161.

24.– MANCERINA. 1822. Colección Hernández-Mora Zapata (Madrid). (lám. 3)

Plata moldeada, fundida, troquelada y calada. 22 x 14,3 x 5 y 6,5 cm de diámetro del pocillo. Marcas en el interior del pocillo: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 22, M/SchaL, estrella de cinco puntas inscrita en un óvalo e Igt, dentro de cuadrado. Sin burilada. Inscripción en el reverso del plato: AV. **Inédita.**



LÁMINA 3. Mancerina (1822). Colección Hernández-Mora Zapata, Madrid (Foto © Francisco Javier Montalvo Martín).

25.- JARRO. 1823. Colección TGH Gallery (Madrid). (lám. 4)

Plata torneada, fundida, troquelada y cincelada. 28,5 y 24,5 cm de altura hasta la cima del asa y hasta la boca, respectivamente; 12,5 cm de anchura; 7,5 x 6 cm de la boca; y 8,7 cm de diámetro del pie. Marcas en el borde vertical del pie: castillo sobre 22, escudo coronado con osa y madroño sobre 23 y M/SchaL. Dos buriladas largas, estrechas y casi rectas, una en el interior del pie y la otra en el interior de la boca. Peso: 737 gramos. **Inédito.**

26.- JUEGO DE VINAJERAS. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cantillana (Sevilla).

Plata. 24 x 16 cm la salvilla; 9 x 4 cm de las jarritas; y 10 x 5 cm la campanilla.

Bibliografía: M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, *La plata en la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Cantillana: problemas documentales para su estudio*. Cantillana, 1993. Editorial Aquiles y Cia.

<http://www.pastoralparroquial.eu/orfebreria/orfebreriaParotros002.htm>.



LÁMINA 4. Jarro (1823). Colección TGH Gallery, Madrid (Foto © Francisco Javier Montalvo Martín).

CONCLUSIONES

Se da a conocer, por primera vez, la fecha exacta de la muerte de Carlos Marschal (28-4-1824), tal y como consta en su expediente personal del Archivo del Palacio Real de Madrid. También reproducimos cómo es exactamente su marca personal (*M/SchaL*), aclarando cualquier duda al respecto, ya que muchas veces se ha transcrito erróneamente.

De las veintiséis obras conservadas, que abarcan desde 1802 hasta 1823, seis son inéditas. Se hallan repartidas en numerosas colecciones españolas de diferentes localidades como Cádiz, Jerez de la Frontera, Sevilla, Cantillana, Carmona, Piedrahita, Talavera de la Reina y Segovia, además de las del palacio real de Madrid y las de colecciones privadas.

Presentan una gran variedad tipológica, de las que dieciséis son de uso doméstico y diez de carácter religioso. Entre las primeras hay cubiertos, tres mancerinas, dos parejas de candeleros, tres salvillas, dos escribanías, dos jarros, una palangana, un portavinagreras y un azucarero con su platillo; y entre las segundas, tres juegos de vinajeras, un juego de altar, dos copones, una cruz de altar y seis candeleros, un juego de bautizar, una naveta, y un cáliz.

Desde el punto de vista estilístico, salvo la cuchara rococó de 1802 de colección particular, que, por la moldura que rodea el mango, es de las llamadas «de filetes», el resto son obras plenamente neoclásicas.

Además de realizar obras de plata, como las aquí relacionadas, Carlos Marschal trabajó asimismo otros materiales, como el oro, el marfil, el jaspe, el bronce y el hierro, de los que lamentablemente no se conocen obras.

Los legados de arte y objetos suntuarios de Mariana Engracia de Toledo y María de Aragón, marquesas de los Vélez, y sus inventarios de bienes (1686)

M^a DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ
Universidad de Almería

En el campo de los estudios sobre el coleccionismo artístico, en cualquiera de sus muchas modalidades, es bien sabido que el acceso a los testamentos e inventarios de bienes de los coleccionistas resulta de enorme interés. La lectura de estos documentos permite saber no sólo acerca del número, categoría y calidad de los objetos atesorados, lo que faculta para valorar la importancia artística de la colección y los gustos y aficiones de sus propietarios, sino que también, y además, en muchas ocasiones dichas fuentes resultan imprescindibles para establecer conclusiones plausibles acerca del origen y la procedencia de las piezas y sobre la posterior suerte corrida por las mismas. Así, el propósito de este trabajo¹ es dar a conocer un relevante conjunto de obras de arte reunidos por doña María Ana Engracia de

1 Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación I+D+I «Tradición en Innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión: Andalucía durante la Edad Moderna» (Referencia HAR 2009-12095). Subprograma Arte y de la Acción Complementaria «Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna» (Referencia HAR 2010-09816-E).

Toledo y Portugal (1618/1619-1686), quinta marquesa de los Vélez, y por doña María de Aragón y Cardona Gómez de Sandoval (c.1636-1686), sexta marquesa del mismo título, publicando las testamentarias y los ricos inventarios de bienes *post mortem* de tan importantes señoras en la corte de Carlos II, aunque debido a la naturaleza del libro y a la reducida extensión de la publicación nos limitamos a tratar fundamentalmente sobre los objetos suntuarios, dejando para una próxima ocasión el estudio del resto de sus bienes muebles.

El día 1 de enero de 1686 moría en sus casas de Madrid la excelentísima señora doña Mariana Engracia de Toledo y Portugal, marquesa de los Vélez por su matrimonio con don Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens (1602-1647), quinto marqués en el título de la Casa de las Tres Ortigas². Hija primogénita de don Fernando Álvarez de Toledo, quinto conde de Oropesa, y de doña Mencía de Mendoza y Pimentel, de su unión matrimonial en 1632³ con su primo –viudo desde el 14 de septiembre de 1627 de Ana de Ribera, hija de don Enrique Afán de Ribera, duque de Alcalá de los Gazules, con la que había tenido un heredero, Luis Joaquín⁴, fallecido, al parecer, en 1631⁵– nacieron, que se sepa, cinco vástagos, de los cuales sólo tres llegaron a la edad adulta; Pedro, marqués de Molina, que renunció a los títulos de la familia para tomar el hábito del Carmelo descalzo en el convento de San Pedro de la Vega de Pastrana, Fernando Joaquín, luego sexto marqués de los Vélez y demás títulos, y María Teresa, duquesa de Montalto y séptima marquesa de los Vélez, malográndose un varón llamado José y otro hijo póstumo del matrimonio, por cuanto en el momento del fallecimiento de don Pedro Fajardo, acaecido en el castillo de Almar en Palermo el 3 de noviembre de 1647, en el tiempo de su virreinato en Sicilia (1644-1647), doña Mariana se encontraba en el octavo mes de gestación de éste su último hijo⁶.

2 Don Pedro de Zúñiga y Requesens, V marqués de los Vélez, nació en Mula (Murcia) en 1602. Hijo de don Luis Fajardo, IV marqués de los Vélez, y de doña María Pimentel y Quiñones, hija, a su vez, de don Juan Alfonso Pimentel, conde-duque de Benavente y de su primera mujer, Catalina Vigil de Quiñones, condesa de Luna, fue adelantado mayor y capitán general del Reino de Murcia; virrey de Valencia (1631– 1635); virrey de Aragón (1636-1638); virrey de Navarra (1638-1640); virrey de Cataluña (1640-1641); embajador extraordinario de España en Roma (1641-1642); y virrey de Sicilia (1644-1647). Sobre su figura, véase: V. SÁNCHEZ RAMOS, «El poder de una mujer en la corte: la V marquesa de los Vélez y los últimos Fajardo (segunda mitad del siglo XVII)». *Revista Velezana* 25 (2006), pp. 20-24. También, P. ALCAINA FERNÁNDEZ, «D. Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens (1602-1647), V marqués de los Vélez. Al servicio de la Corona española». *Revista Velezana* 12 (1993), pp. 31-42.

3 Archivo Histórico de Protocolos. Comunidad de Madrid (AHPCM). Protocolo 3606, ff. 475r-490v. *Capitulación y Concierto Matrimonial entre Don Pedro Fajardo y doña Ana Engracia de Toledo*. 25 de marzo de 1632.

4 Archivo General Fundación Casa Medina Sidonia (AGFCMS). Vélez, leg. 478. *Testamento de doña Ana de Ribera, marquesa de Molina*. 13 de septiembre de 1627.

5 Ver: V. SÁNCHEZ RAMOS, ob. cit., p. 20.

6 AGFCMS. Vélez, leg. 478. *Codicilo testamentario de don Pedro Fajardo, V marqués de los Vélez*. Palermo, 3 de noviembre de 1647.

Después de la muerte de su marido y hasta su traslado definitivo a la Corte en 1657⁷, la marquesa viuda de los Vélez residió, salvo ciertos periodos de tiempo, en el magnífico castillo-palacio que los Fajardos poseían en Vélez Blanco (Almería), ocupada en sanear la hacienda familiar y en poner orden en el gobierno de sus estados veleznos. Una vez cumplida tal misión e instalada en Madrid, gracia a su habilidad y sus buenas relaciones con el marqués de Aytona, gentilhombre de cámara del rey, fue nombrada dueña y camarera mayor de la reina Mariana de Austria y aya del príncipe heredero, y después rey, Carlos II. Como ha escrito María Victoria López-Cordón desde este último puesto «alcanzó un gran protagonismo en la corte, aunque fue sobre todo a la muerte de Felipe IV cuando su posición quedó reforzada, pues se convirtió en persona imprescindible para el rey niño, tanto en su cuidado personal como en sus apariciones públicas»⁸. Una prueba de su encumbramiento la tenemos en la muestra de cortesía que tuvo con ella el emperador Leopoldo I, prometido de la infanta Margarita Teresa, quién le regaló una rosa de diamantes que le fue entregada a la marquesa por el embajador en Madrid del Sacro Imperio, conde Franz Eusebius von Pötting, el 23 de noviembre de 1665⁹. Dicha joya debe ser la que aparece registrada en el inventario *post mortem* de doña Mariana Engracia de Toledo como «una rosa de diamantes con una piedra colorada en que está de relieve Nuestra Señora y el Niño»¹⁰, la cual fue retirada de la almoneda de los bienes de la marquesa por su hijo don Fernando Joaquín Fajardo (c.1635-1693), tal y como consta en el testamento de dicho señor, dado en Madrid, el 2 de noviembre de 1693, en donde se lee lo siguiente: «...declaro que de la Almoneda de mi Madre saque una Joya pequeña de cinco diamantes fabricada en Alemania, que hoy la tengo en la venera, y respecto de no haber satisfecho el precio de ella, mando se restituya para que se venda...»¹¹.

La *venera* a la que se alude en la testamentaria del Fajardo fue una magnífica alhaja «en forma de Rosa de oro guarnecida toda de diamantes, el asa de esmeraldas con tres jazmines por pasadores con cinco hojas de diamantes cada uno y por remate un clavel de oro y diamantes y en el tronco algunas esmeraldas»¹², posiblemente debida a la habilidad del platero de oro Pedro Ignacio Valverde, ya que se ha documentado que el 25 de febrero de 1686 se le pagó a dicho artífice la cantidad

7 V. SÁNCHEZ RAMOS, ob. cit., p. 32.

8 M.V. LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, «Las mujeres en la vida de Carlos II», en L. RIBOT (dir.), *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*. Madrid, 2009, p. 115.

9 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Noticias de platería en el diario (1664-1674) del conde de Pötting, embajador imperial en Madrid». *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, p. 182.

10 AGFCMS. Vélez, leg. 478. *Inventario de Bienes que quedaron a la muerte de doña María Ana Engracia de Toledo*. 1686-1693.

11 AHPCM, t. 13703, ff. 368r-382r. *Testamento que otorgó el Excelentísimo Señor marqués que fue de los Vélez Don Fernando Joachim Faxardo de Requesens*. 2 de noviembre de 1693.

12 AGFCMS. Vélez, leg. 1657. *Inventario de los Bienes y Hacienda de don Fernando Joachim Fajardo, VI Marqués de los Vélez*.

de ochocientos sesenta y siete doblones «por las hechuras de las joyas»¹³ que había labrado para el marqués de los Vélez. En este punto, vale la pena citar algunas de las muchas alhajas que poseyó el citado marqués, celosamente custodiadas por su guardajoyas, el capitán Fernando Alonso de Brizeña, entre las cuales se encontraba un joyel formado por «un hilo de perlas que sirve de gargantilla con una mayor en forma de calabaza en medio, y las dos arracadas correspondientes al dicho hilo que tiene dos perlas grandes en forma de calabazas», que legó a su sobrina y segunda mujer, doña Isabel Rosa de Ayala Fajardo (1669-1717), por lo que estimaba y veneraba «sus singulares prendas y virtudes y en memoria del recíproco amor que nos hemos tenido», a la que también dejó todas las joyas que le había regalado antes de contraer matrimonio y durante el tiempo que duró el mismo, así como un lote de diversos objetos de plata y «una colgadura de cama y un estrado correspondiente con bufetillo de tela alta de oro y plata por un lado y por otro bordada de imaginería de oro y plata de seda y matices con algunos granos de coral, hecho en el Reino de Sicilia»¹⁴, entre otras cosas. Además, en el inventario de bienes de don Fernando Joaquín se registran once sortijas de oro adornadas con diamantes, esmaltes y diversas piedras preciosas, entre ellas, una de «oro, esmaltada y seis diamantes a los lados y en medio un reloj»; varios cintillos de oro y diamantes; numerosos juegos de botonaduras de diamantes, piedras preciosas y filigrana de oro y plata; medallas de oro; numerosos relojes fabricados en distintos materiales preciosos; un decenario de piedras bezares guarnecidas de filigrana de plata; dos encomiendas de San Juan, una de venturina y otra de cristal; un «escudito de oro con su cerco de porcelana y en él fijado una cruz con cinco diamantes» y, además de la venera de diamantes ya citada, otras tantas de Santiago, de las cuales una «grande, redonda, que se compone de ocho trechos de cintas con ocho medios y su medio principal y en él una chapa redonda esmaltada de blanco, y pintada de rojo una espada de Santiago y otra en el reverso y un lazo grande de diez cintas... todo de diamantes...», fue entregada como parte del pago de una deuda a don Diego de Villatoro, caballero de la orden de Santiago y marqués del Castillo, por un valor de cuatro mil ochocientos ochenta ducados de plata, según la estimación llevada a cabo por el tasador de joyas del rey, Pablo Santos de Ocampo, el 17 de junio de 1693¹⁵.

Doña Mariana Engracia de Toledo también tuvo en su guardamuebles una importante colección de joyas. Parte de las mismas procedían de la legítima de su abuelo, el rey Duarte de Portugal, y fueron aportadas como dote al matrimonio, aunque la mayoría de éstas tuvieron que ser vendidas para sufragar los gastos del traslado de la familia a Italia, una vez que don Pedro Fajardo fue *cuasi* desterrado

13 AGFCMS. Vélez, leg. 4900. *Testamentaría de Don Fernando Joaquín Fajardo*. 1693.

14 AHPCM, t. 13703, ff. 374v y 375r.

15 AGFCMS. Vélez, leg. 4900. Sobre el inventario de joyas, ver: AGFCMS, Vélez, leg. 1657. También puede consultarse: M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, «La colección de escultura y orfebrería de don Fernando Joaquín Fajardo, Marqués de los Vélez y Virrey de Nápoles (1675-1683)». *Oadi. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*. Palermo, junio 2011, pp. 122-145.

por el conde-duque de Olivares a la ciudad de Roma después de su desafortunada intervención militar en la campaña de Cataluña de 1641. De todas formas, el joyero de la marquesa nunca estuvo desprovisto de piezas de gran valor, entre ellas, por ejemplo, «una gargantilla de sesenta perlas con veinte y seis pasillos de oro con sus diamantes en cada uno, que en todos son sesenta y nueve diamantes, los sesenta y cinco en dos. Y los cuatro delgados», que debió de adquirir en Italia durante el periodo del virreinato siciliano de su marido y que recuperó en junio de 1654, junto con otras joyas y una serie de pinturas que habían pertenecido al citado virrey, tras la muerte de don Francisco Ladrón de Guevara, mayordomo que fue del marqués y conservador del Real Patronato de Sicilia, en quién las tenía embargadas¹⁶.

Aunque la mayoría de las alhajas no aparecen registradas en el inventario de bienes de su poseedora, sí son muy abundantes, por el contrario, los asientos de platería, todos los cuales se recogen en el apéndice documental de este trabajo. Según dejó ordenado la marquesa en su testamento, otorgado en Madrid, el 2 de enero de 1684¹⁷, parte de la plata fue vendida para sufragar los gastos de su entierro y funeral, celebrado en el convento de Santa Ana de carmelitas descalzas de la capital del reino, en cuyo cementerio de religiosas fue sepultada «por tener licencia para ello del Reverendo Padre General fray Silvestre de la Asunción... compuesto mi Cuerpo con el hábito de mi Padre San Francisco de cuya orden soy tercera y hermana y encima el hábito de Nuestra Señora del Carmen descalzo...»¹⁸. Para la salvación de su alma dispuso que se le dijese cinco mil misas rezadas, haciendo saber que era su voluntad que de los dos Juros que tenía, uno de 131.851 de renta en millones de Valladolid y otro de 95.906 reales, se fundasen «dos capellanías de Patronato Real con dotación cada una de doscientos noventa ducados, con obligación a los capellanes de decir todos los días una misa a su intención en la Capilla de San Lucas de la ciudad de Murcia». Igualmente declaraba poseer «una reliquia de la Leche de Nuestra Señora que con un Milagro continuo manifiesta su certeza», ordenando a sus testamentarios que «...en fallecida yo se lleve a la Capilla de San Lucas de Murcia, y si no dejare hecho una Custodia en que esté puesta para su mayor guarda y que con más seguridad de no romperse la redoma se pueda adornar en la octava de su Asunción, se hará de plata sobre dorada de hasta ciento cincuenta ducados de plata de peso y hechura, y si yo la dejare hecha se conservará en la que tuviere. Y con esta Reliquia no ha de tener dependencia ni adquirir Dominio alguno el Cabildo de la Santa Iglesia, porque se ha de poner en un Sagrario que para este efecto se ha de hacer por mi cuenta en el Altar de la misma Capilla, con tres llaves que la Una la ha de tener el Deán de la Santa Iglesia, otro el Capellán más antiguo

16 Archivo Histórico Provincial de Almería (AHPA). Protocolo 3112, f. 115r-v.

17 AGFCMS. Vélez, leg. 448, pieza 13. *Testamento de la Excelentísima Señora doña Mariana Engracia de Toledo y Portugal, Marquesa de los Vélez y Aya de Nuestro Señor*. 2 de enero de 1684. Fue abierto el 1 de enero de 1686.

18 Ibídem.

de los dos que dejo ordenado haya en ella en conformidad de la fundación de dos Capellanías que adelante se menciona y la otra el Criado que el Marqués, mi hijo, tuviere en aquella Ciudad para la solicitud de sus negocios y dependencias o el que fuere de su Casa»¹⁹.

Como es bien sabido, una reliquia de la sacratísima leche de Nuestra Señora, que según la auténtica procedía del convento franciscano de San Luis de Nápoles, le fue regalada en 1606 por el papa Paulo V, junto con «otras muchas... y más de 122 cuerpos de santos», a don Juan Alfonso Pimentel, conde de Benavente y virrey de Nápoles, por su ayuda en los enfrentamientos del papado contra la República de Venecia²⁰. Bien por donación, herencia o legado, una porción del venerado líquido pasó a mano de doña Mariana Engracia, su nieta, y de ella a su hijo y heredero, quién contraviniendo el deseo último de su madre la mantuvo consigo hasta el momento de su propia muerte, tal y como queda expresado en su testamento, en donde, a este propósito, ordenaba lo siguiente: «...la reliquia de la Leche de Nuestra Señora que está vinculada a mi Casa y obra en mi poder, mando se entregue a la Señora Duquesa de Montalvo (sic), mi señora y hermana, para que cumpla lo que dejó dispuesto acerca de su colocación después de mis días la Excelentísima Marquesa de los Vélez, mi señora y mi madre que en santa Gloria haya: Y para que pueda ejecutarse con mayor decencia, quiero y mando se entregue juntamente a dicha Señora Duquesa, mi hermana, la imagen de Nuestra Señora de la Asunción que tengo en plata, con su trono o peana, que la hice hacer en Nápoles para que en ella se ponga dicha reliquia»²¹.

El sexto marqués de los Vélez, casado en primeras nupcias con doña María de Aragón y Cardona y, en segunda, como ya se ha dicho, con doña Isabel Rosa de Ayala, murió sin descendencia legítima de ninguno de sus matrimonios, aunque tuvo dos hijas reconocidas, Antonia María Fajardo y Bernarda Teresa Fajardo, ambas monjas profesas en el convento de la Purísima Concepción de Oropesa y en el monasterio de las Huelgas Reales de Burgos, respectivamente. Es por ello que fue sucedido en todas sus casas, estados y mayorazgos por su hermana, doña María Teresa Fajardo Toledo y Portugal (c.1644-1715), séptima marquesa de los Vélez y duquesa de Montalto por su boda con don Fernando de Aragón y Moncada, la cual en su testamento, otorgado en Madrid el 22 de abril de 1715²², dos meses antes de su muerte, sobrevenida el 2 de junio de dicho año, declaraba tener en su

19 Ibídem.

20 M. SIMAL LÓPEZ, *Los conde-duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa solariega*. Benavente, 2002, p. 39. También puede consultarse: M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Arcas de Prodigios. A propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia». *Imafronte* 14 (1998/1999), p. 205, nota 31. Igualmente: M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, «La plata de la capilla de los Vélez de la catedral de Murcia». *Estudios de Platería. San Eloy* 2008. Murcia, 2008, pp.409-492.

21 AHPCM, t. 13703, f. 374r-v.

22 AGFCMS. Vélez, leg. 448, pieza 18. *Testamento que la Excelentísima Señora Doña María Theresa Fajardo, 8ª Duquesa de Montalto, 7ª Marquesa de los Vélez otorgó en esta Corte en 22 de Abril de 1715 y el Codicilo en 1º de Mayo de dicho año de 1715*.

poder «...una Reliquia de la Leche de Nuestra Señora y que fue la voluntad de la dicha Excelentísima Marquesa, mi Madre, que ésta se colocase en la Capilla de San Lucas que tiene mi Casa de los Vélez en la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Murcia, y que para este efecto se hiciere el Adorno que sea necesario, y respecto que yo lo tengo ejecutado, es mi voluntad en conformidad con lo dispuesto por la dicha Señora, mi Madre, se lleve y coloque luego que yo fallezca a la referida Capilla de San Lucas y que de más de lo que yo tengo gastado en dicho adorno y para efecto de dicha colocación se den doscientos ducados...»²³. Cumplida la manda testamentaria, el 1 de julio de 1715 don Luis Manuel Arroyo, canónigo tesorero de la «...Santa Iglesia Catedral de Cartagena, sita en la ciudad de Murcia, [y] provisor general de aquel Obispado» daba fe de haber recibido por parte de los testamentarios de la sexta marquesa de los Vélez «...la Santa Reliquia de la leche de Nuestra Señora en una redomita guarnecida de diamantes y oro con una María de lo mismo», además de «una guarnición de plata dorada metida en una caja de terciopelo verde [con] cuatro candeleros y una Cruz de un Santo Cristo y peana [y] un cáliz y [una] patena, todo de plata, que dicha santa testadora, en conformidad con la voluntad de... su Madre, mandó se colocase en la capilla de San Lucas...»; igualmente hacía constar que en poder de don Pedro de Buendía, administrador general de las rentas del Estado de Vélez, quedaban los doscientos ducados legados por doña María Teresa con el fin de «construir un Sagrario para colocar dicha santa Reliquia», y en sus propias manos «dos cuadros iguales, uno de la Adoración de los Reyes y otro de la Sagrada Familia de Nuestro Señor», remitidos, según deseo expreso de la testadora, para el adorno de la capilla funeraria de la familia Fajardo en la catedral de Murcia²⁴.

Lo arriba expuesto aclara definitivamente todo lo relativo a la entrada de la reliquia de la leche de la Virgen en el tesoro de la capilla de San Lucas de la catedral de Murcia, en cuyo museo catedralicio se expone en la actualidad dentro de la misma joya-relicario costeada por doña María Teresa Fajardo, una excelente pieza labrada por algún artífice asentado en la villa y corte en fecha no muy anterior a 1714. Por otra parte, sobre la suerte corrida por el resto de la dotación de plata entregada por la séptima marquesa obedeciendo el deseo de su progenitora, se sabe que en 1792 tanto la cruz como los candelabros originales fueron deshechos y «fabricados de nuevo»²⁵, lo que desgraciadamente impide aportar más datos sobre estas piezas, a

23 Ibídem.

24 AGFCMS. Vélez, leg. 448. *Codicilo testamentario de doña María Teresa Fajardo*: «...mando que los dos cuadros iguales el uno de la Sagrada Familia de Nuestro Señor Jesucristo y el otro de la Adoración de los Reyes se lleven a la Capilla de San Lucas en Murcia donde está el entierro de mis Padres...». También, Vélez, leg. 448. *Inventario de Bienes que quedaron por fin y muerte de la Excelentísima Señora Dona Theresa Fajardo, Marquesa que fue de los Vélez y Duquesa de Montalto. 1715*: «...Item. Dos pinturas iguales de vara y cuarta de alto y más de vara de ancho de la Sagrada Familia y otra de la Adoración de los Reyes con marcos negros y dorados y tallados el cual (sic) dejó legado dicha Excelentísima Señora a la Capilla de San Lucas que está en la iglesia de la ciudad de Murcia».

25 Véase: M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, «La plata de la capilla...» ob. cit., p. 501.

excepción de que el conjunto era de «plata labrada y todo de la misma hechura» y que pertenecieron a Henri d'Escoubleau de Sourdis, arzobispo de Burdeos (1629-1645) y teniente general de la Marina Real francesa, derrotado por las tropas españolas durante el sitio de Fuenterrabía (1638) en el trascurso de la Guerra franco-española (1635-1659), lugar en donde don Pedro Fajardo las halló «en la entienda (sic) del arzobispo de Burdeos... cuando el socorro de Fuenterrabía», según consta en el testamento de su esposa, por cuya especial significación histórica ésta quiso legarlas a la capilla de los Vélez «para que se conserve allí esta Memoria». Además, hay que rectificar lo escrito acerca de otorgar a don Fernando Joaquín Fajardo la fama de ser la persona que donó a la capilla de San Lucas las pinturas de *La Adoración de los Reyes* y *La Sagrada Familia con San Francisco*, atribuidas por tradición a Luca Giordano y actualmente expuestas en el museo de la catedral de Murcia²⁶, ya que, según los documentos dados a conocer en este texto, tal honor corresponde, como ya se ha dicho, a su hermana María Teresa. Por último, y sobre el sagrario mandado construir por la citada señora para albergar la reliquia que nos ocupa, no fue hasta el año 1718, ya bajo el marquesado de su hija, doña Catalina de Moncada Fajardo (1665-1728), octava marquesa de Villafranca y de los Vélez, cuando se hizo la talla del mueble por mano de un artista local del que se desconoce el nombre²⁷, debiéndose también a la determinación de dicha marquesa el que se cumpliera la voluntad de su abuela en lo referente al traslado de la sacratísima reliquia a la capilla de los Vélez, lo cual tuvo lugar, después de un desagradable enfrentamiento con el cabildo murciano, «el día infraoctavo de la octava de la Asunción» del citado año de 1718²⁸.

La relación de los legados de la testamentaria de doña Mariana Engracia de Toledo se continua con los bienes que le dejó al rey Carlos II, consistentes en «una imagen de Nuestra Señora con el Niño en brazos guarnecida de plata [por dentro y por fuera]» y en «una pintura en óvalo con dos Cabezas de Niños con su marco dorado que tengo en mi oratorio», junto con la súplica de su perdón por los defectos que hubiese podido cometer estando a su servicio, «que ninguno ha sido de voluntad». A su vez, a la reina María Luisa de Orleans, primera mujer del monarca, le remitió una «imagen de Nuestra Señora de la Encarnación pintada en cristal guarnecida en concha [y] embutida de plata» y a la reina madre, doña Mariana de Austria, otras tantas pinturas de «de Nuestra Señora de la Pureza y... de Santa Ana con Nuestra Señora en los brazos en forma de óvalo». A su hijo y heredero, el marqués de los Vélez, le hizo llegar «una estatua pequeña del Rey nuestro señor, que esté en el

26 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, «Lujo, ostentación y poder. A propósito de la casa marquesal de los Vélez». *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*. Málaga, 2011, p. 89.

27 AGFCMS. Vélez, leg. 1298.

28 AGFCMS. Vélez, leg. 1298. Con motivo del traslado de la reliquia, doña Catalina Moncada mandó labrar una lámpara de plata para la capilla de San Lucas, que debe ser la que aparece en el inventario de 1792 asentada como «una lámpara con peso de 146 onzas y 8 adarmes...».

cielo, de bronce vaciado»²⁹, y «un escritorio de iluminación con su bufete que tiene por remate un reloj de luz», que por haber estado en la cámara del rey era para la marquesa, según dejó escrito, una alhaja «muy de mi cariño»³⁰; a su otro hijo, fray Pedro de Jesús María, le dio «una imagen antigua de Nuestra Señora con el Niño en los brazos dándole el pecho, pintada en tabla... con sus cantorales de plata»³¹ y «un Cristo Crucificado de mano de Dominiquino (sic) con su almarico (sic) de ébano y los libros que están en el pie»³², mientras que su hija, la duquesa de Montalto, fue favorecida con «una pintura de Nuestro Señor partiendo el pan de Joseph de Ribera... una reliquia de Santo Tomás de Villanueva que está en un relicario de plata sobredorada... la urna de la Casa del glorioso San Joaquín y otra de San Miguel guarnecida de filigrana de oro, el relicario con las cartas de nuestra Madre Santa Teresa y todas las reliquias e imágenes que tengo conmigo...»³³.

Otros beneficiados en el testamento de la marquesa fueron sus nietos, los duques de Fernandina, quiénes recibieron «un reloj de hechura... y una pintura de San Nicolás de Bari»³⁴; sus otras nietas, Antonia María y Bernarda Teresa, agraciadas, respectivamente, con «una pintura de San Antonio... y un San Antonio de bulto con el Niño echado»³⁵; su hermana, la duquesa de Oropesa, que obtuvo un relicario de plata «con una esponja de San Nicolás de Bari» junto con «una imagen de Nuestra Señora, la hermosa, de medio cuerpo y manto morado» y su sobrina, la también duquesa de Oropesa, a la que legó un relicario de plata y coral con «una

29 AGFCMS. Vélez, leg. 478. *Inventario de Bienes que quedaron por la muerte de doña Ana Engracia de Toledo...*, f. 5v: «una efigie de Bronce a caballo del rey Nuestro Señor que en santa gloria haya de una tercia de alto».

30 *Ibidem*: «un escritorio de ébano y bronce de más de dos varas de alto con un reloj por remate y encima un caballo de bronce y las gavetas con vidrios cristalinos y los fondos pintados y en él una perspectivas en cristales y dos espejos embutidos en los lados».

31 *Ibidem*, f. 12v: «otra pintura de Nuestra Señora de medio cuerpo con el Niño en los brazos pintada en tabla que es de la vocación de la Leche, con su moldura negra de ébano con sus cantorales en las esquinas que parecen de plata».

32 *Ibidem*, f. 4v: «Una hechura de Cristo Crucificado... en su Cruz y peana de ébano con su escaparate. Compuesta de ébano y cajón para libros debajo».

33 *Ibidem*, f. 15r: «una pintura de Nuestro Salvador partiendo el pan en la mano de vara y medio de alto y vara y cuarta de ancho con su moldura negra de pino»; f. 2r: «una urna de ébano con calados de vidrios cristalinos de hasta vara y cuarto de largo y poco más de vara de alto con tres vidrios cristalinos grandes. Y dentro Nuestra Señora, Santa Ana y San Joaquín de talla y nueve ángeles»; f. 6v: «un relicario de ébano de tres cuartas con vidrios cristalinos y una carta de Santa Teresa guarnecido de bronce y alrededor calados de reliquias de la santa y unos angelitos de bronce por remate con un bufete de plata»; f. 4r: «una urna de ébano de más de a vara... y dentro una hechura de San Miguel de talla y el Diablo a los pies y el vestido con una guarnición de filigrana de plata sobredorada».

34 *Ibidem*, f. 6r: «otro reloj de bronce, hechura de león, en una urna de vidrios cristalinos en media vara con sus balaustros de bronce alrededor del león»; f. 18 v-r: «una pintura de San Nicolás de Bari de una vara de alto y tres cuartas de ancho con su moldura dorada y calada».

35 *Ibidem*, f. 19r: «una pintura de San Antonio de Padua de tres cuartas de alto y media vara de ancho con su moldura negra de peral todo ondeada»; f. 4v: «una hechura de San Antonio con el Niño en los brazos de talla».

reliquia de San Carlos Borromeo en una urna de cristal»³⁶. Igualmente, a otra de sus sobrinas, Josefa de Toledo, se le entregó por manda testamentaria un hermoso jardín de filigrana de plata, descrito en el inventario de bienes de la marquesa como «un jardín con dos fuentes de coral y plata... [y] un reloj con su caja de ébano y concha en forma de torrecilla con seis figuras de plata [con] formas de caballos marinos pequeños por pies. Y cinco figurillas de plata por remate porque le faltaba una de seis. Y en el... reloj anda una danza», y, a la duquesa de Alba, prima de la finada, «una pintura de Santa Teresa de medio cuerpo de Joseph de Ribera»³⁷.

Tampoco se olvidó la marquesa de legar, como era común y hasta preceptivo entre las damas de su alcurnia, algunos objetos artísticos a diferentes conventos de su devoción. De esta manera, el convento de Santa Ana de carmelitas descalzas en Madrid recibió un «Cristo en el sepulcro que [estaba] en una urna de ébano y cristales» en el oratorio de la casa de la testadora; el convento de Carmelitas descalzas de Alba de Tormes «un candelero de tres brazos de plata de Alemania para que se ponga en el camarín de nuestra madre Santa Teresa»; el convento de San José de carmelitas descalzas de Zaragoza, y para la capilla de Nuestra Señora de Concepción, «un San José con el Niño de la mano... y un Ángel de la Guarda pequeño, de bulto, que rescataron en las mazmorras de los padres trinitarios descalzos, y por mayor devoción lo tengo en la forma que lo trajeron»; el convento de San Antonio de Cuevas de Almanzora (Almería) una imagen de Nuestra Señora «de la Concepción, San Juan y el Niño que está en mi oratorio» y, la capilla de Nuestra Señora del Consuelo de la iglesia parroquial de San Miguel de Mula (Murcia), «un frontal... y dos jarras de plata»³⁸. También dispuso que todos los retratos que poseía, tanto de personas de la familia real, a saber, «un retrato de la archiduquesa de Austria... otro del Príncipe Próspero... otro del Rey nuestro Señor... otro de la Señora Em-

36 *Ibíd.*, f. 29v: «una esponja de San Nicolás con su caja de plata y un San Nicolás encima»; f. 3v: «un escaparaté... y dentro una imagen de Nuestra Señora de la Soledad de talla»; f. 30r: «una reliquia de San Carlos Borromeo con un ramo de coral y el pie de plata».

37 A la espera de un posterior estudio, puede tratarse de «una pintura de Santa Teresa de vara y media de alto y vara y cuarto de ancho con su moldura negra de pino» (f. 14r) o bien de «una pintura de Santa Teresa sonriendo de vara y dos tercias de alto y vara y tercia de ancho con moldura negra de pino» (f. 16v). Véase: AGFCMS. Vélez, leg. 478.

38 Esta última iglesia también recibió, en 1715, «un cáliz de plata, dorado sólo por dentro, y una salvilla con dos vinajeras de plata blanca» y «un frontal de felpa labrado de colores» para la capilla de la Virgen del Consuelo, por manda testamentaria de doña María Teresa Fajardo, séptima marquesa de los Vélez, quien también legó a la parroquia de Santo Domingo de «ésta su villa de Mula... un cáliz con su tapa y patena de plata sobredorada... un platillo avogado con sus vinajeras de plata... [y] un frontal de raso adamascado blanco y de matices». Igualmente, dicha señora dejó al convento de monjas Franciscanas de Mula «una hechura de Nuestra Señora de la Soledad de escultura con diadema de plata... dos hechuras de cuarto de alto... de San José con el Niño en brazos y San Joaquín con Nuestra Señora... un frontal, casulla, estola, manipulo y bolsa de corporales... [y] una lámpara de plata», y a la ermita de San Julián, extramuros de la ciudad de Murcia, «un frontal bordado y una casulla carmesí» que recibió fray Pedro Ros Valle, comendador del convento de Nuestra Señora de la Merced de Cartagena, a cuyo cargo estaba dicha capilla. Para todo lo referentes a este asunto, ver: AGFCMS. Vélez, leg. 448.

peratriz... [otro] de don Felipe III pintada en vidrio cristalino... dos retratos de medio cuerpo, uno del Rey, nuestro Señor, don Felipe IV y otro de nuestra señora, doña Isabel de Borbón... un retrato del mismo tamaño del príncipe Baltasar [y] un retrato de la señora Archiduquesa», como de miembros de su propia familia, entre ellos, «un retrato de la señora marquesa de Montalto... otro de don Pedro Fajardo... otro del señor marqués de los Vélez... otro de la duquesa de Fernandina [y] un retrato de la excelentísima marquesa de los Vélez», además de la pintura de «un árbol de la Casa del Señor Marqués de los Vélez», se llevaran a «la Casa de la Villa de Mula» para su guarda y custodia.

Por otra parte, solamente seis meses después de la muerte de doña Engracia de Toledo fallecía también en Madrid, el 21 de junio de 1686, la primera esposa de su hijo, María de Aragón y Cardona, cuyo cadáver fue encontrado en una de las habitaciones de las casas en donde habitaba, sita en la Carrera de San Francisco, «tendido en una cama de hierro... el cual estaba muerto, al parecer naturalmente y con un vestido al parecer de hábito de San Francisco», según testimonio firmado por Rafael Sáenz Maza, escribano de Provincia en la Casa y Corte de su Majestad³⁹. Este inquietante final acrecienta el misterio de lo que fue la vida de esta exquisita dama, hija de don Luis Folch de Cardona y de doña María Ana Gómez de Sandoval, duques de Segorbe y Cardona y marqueses de Comares, casada en diciembre de 1654⁴⁰ con su pariente, Fernando Joaquín Fajardo, marqués de los Vélez y virrey de Nápoles (1675-1683), en cuyo Palacio Real residió la pareja hasta el 27 de enero de 1683, fecha de su vuelta definitiva a la corte madrileña de los Habsburgo, en donde el marqués recibió nuevos honores al ser nombrado por el rey miembro de sus Consejos de Estado y Guerra y presidente en el Real de las Indias.

Aunque la virreina vivió toda su vida en un ambiente de lujo y poder –no en vano su madre fue la tercera duquesa de Lerma– no parece que gozara de una existencia muy feliz. Para sustentar esta opinión sólo se cuenta con el respaldo documental de su testamento, otorgado en Madrid, a 19 de junio de 1686, de cuya lectura se desprende, pese a estar redactado según las fórmulas legales al uso, un halo de tristeza y, a la vez, de desdén mal disimulado hacia su marido, que queda puesto de manifiesto en la manera de redactar la cláusula relativa al legado que dejó para «dos Religiosas que se hallan, la una, en el Convento de Oropesa, y, la otra, en el de las Huelgas de Burgos, ambas profesas, que según tengo entendido son hijas del dicho señor Marqués, mi marido»⁴¹. En esta situación matrimonial, y ante la falta de hijos propios, la marquesa se refugió en la religión y en sus devociones particulares, especialmente por la Virgen de la Soledad, a la que consideraba «su especial abogada y protectora», y en cuya capilla del desaparecido convento de la

39 AGFCMS. Vélez, leg. 448. *Testamento de doña María Ana de Aragón, marquesa de los Vélez*. 1686.

40 V. SÁNCHEZ RAMOS, ob. cit., p. 32.

41 AGFCMS. Vélez, leg. 448.

Victoria de Religiosos Mínimos de San Francisco de Paula en Madrid mandó ser enterrada, dotándola de una memoria de 600 ducados con obligación de rezar una misa diaria por la salvación de su alma; igualmente, mandó entregar a dicha capilla después de su muerte «un Santo Cristo en el sepulcro y su urna de ébano y cristales... una urna con una reliquia de Santa Rosalía con pie y adorno de plata y otra en forma de arquilla con adornos de filigrana y dentro diversas reliquias [y] una urna grande de ébano con cristales enteros y debajo un Nacimiento de plata que tiene un ramo de Coral blanco, para que se ponga el día de la Natividad de Nuestro Señor con cuatro ramilleteros de plata».

Estas piezas, como la mayoría de las que a continuación se reseñan, labradas en plata y en diversos materiales preciosos de «la tierra y el mar», según la feliz acuñación de la profesora Maria Concetta Di Natale, parecen ser obras de clara procedencia italiana, adquiridas probablemente por doña María de Aragón durante el periodo del virreinato de su marido en tierras partenopeas. Así parece demostrarlo su colección de *pesebres*, como el ya citado de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, descrito en el inventario *post mortem* de la marquesa⁴² como «...de plata con variedad de figuras, pórticos, cabañas y columnas todas de cristal y por perspectiva de dicho presepio (sic) un ramo grande de coral blanco adornado con una orla de flores de plata»; o el conjunto de relicarios que poseyó de Santa Rosalía de Palermo, entre ellos, uno con «...una estatua pequeña de Santa Rosalía con su reliquia en el pecho orlada de rosas y pedestal, todo de plata», otro con una escena de «...una gruta adornada con multitud de flores de plata en que hay una estatua de Santa Rosalía con un Crucifijo, la muerte, con dos ángeles sobre la cabeza que está coronada de rosas y encima de la gruta hay una atalaya con un figura, todo de plata» y, un tercero, con «...una estatua de Santa Rosalía de plata con su orla de rosas y un Crucifijo y la Muerte todo sobre un pedestal de ébano y chapas de plata y en medio una reliquia de la Santa con su cristal delante y a los lados ramilleteros de plata», que se corresponde con el relicario legado a la citada capilla de Nuestra Señora de la Soledad.

Otros ejemplos que denotan el refinado gusto de la marquesa de los Vélez con relación a las artes suntuarias son las diversas composiciones en plata que adornaron las lujosas estancias de sus casas, vestidas con ricos tapices y amuebladas y dotadas de acuerdo con el decoro cortesano más exigente. Así, en el inventario de bienes se asientan ejemplos de platería tan bellos como los siguientes: «...un ramo de coral negro sobre su pedestal de plata con dos estatuas de Adán y Eva, diversos animales y aves de plata y piedras sobre el mismo pedestal»; «...un pedestal de plata y sobre él cuatro columnas de ágata y encima un emparrado de plata con diferentes uvas de piedras de colores y debajo tres estatuas de plata que son Lot y sus dos hijas»; «...un jardín de plata con un Baño de Susana que consta de tres estatuas principales,

42 AGFCMS. Vélez, leg. 1657. *Inventario de bienes y alhajas de doña Mariana de Aragón y Sandoval, VI marquesa de los Vélez*.

una fuente, una mesa, un pórtico, tres ramos y dos cipreses, todo de plata, y en los ramos enredados diversas frutas y uvas de piedras de diferentes colores»; «...un Arca de Noé con variedad de animales de plata y piedras de colores diferentes y tres árboles también de plata con frutas de piedras de diferentes colores todo sobre un pedestal ovado de plata con sus cuatro garras»; «...un pedestal de ébano... cubierto de hojas de plata y sobre él la Huída a Egipto, una ciudad de coral, una torre y tres ramos de plata adornados con algunos ramitos menores con frutas de diversos colores»; «...un navío de filigrana de plata sobre una basa de lo mismo con un Barco y algunas figuras marítimas»; «...un vaso de plata sobredorada en forma de barco y en contorno un cordoncillo con algunas florecillas, una estatua de plata nadando y sobre dicho barco un ramo también de plata», del que se dice en el inventario que fue presentado por el marqués de los Vélez «a la Duquesa de Fernandina, en ocasión de enviarle unos dulces de los que se fabricaron en casa para que su Excelencia los probase y pudiera beber si les ocasionaban sed»; «...un baño de tres figuras de plata y una fuente de ocho columnas de ágata y sobre ellas un emparrado al natural con variedad de uvas de plata de diferentes colores todo sobre un pedestal de plata con sus cuatro jarras por pies»; «...un carro con cuatro ruedas y testero todo de plata y encima una imagen de la Inmaculada Concepción de coral con dos angelitos de plata, San Miguel y el Demonio a sus pies»; «...un carro triunfante de cuatro ruedas con dos caballos y encima una estatua de Apolo con cuatro estatuas pequeñas alrededor todo de plata»; «...una estatua pequeña del Rey a caballo sobre un pedestal todo de plata»; «...dos jardinillos con figuras de plata y ramos esmaltados con flores encarnadas»; «...un jardín mayor todo de plata con figuras y ramos de lo mismo y algunos esmaltes»... etc.

Por último, hay que reseñar las joyas legadas por la marquesa a sus hermanas, Catalina Antonia, duquesa de Medinaceli, y Teresa María, duquesa de Camina y condesa de Medellín, consistente en «una cuenta de diamantes» para la primera y «una joya y perendengues de diamantes y esmeralda» para la segunda de ellas. Asimismo le dejó a su cuñada, la duquesa de Montalto, «una tarjeta guarnecida de zafiros y diamantes», a su tía, Juana de Sandoval, «monja profesa en el convento del Sacramento de esta Corte, nombrado comúnmente del duque de Uceda... una urna de ébano... con Nuestra Señora, San José y el Niño», a la iglesia de «Nuestra Señora de Atocha, extramuros de esta villa, una hoja escrita de mano de Tomás de Aquino guarnecida de plata», a la capilla de Nuestra Señora de la Aurora del convento de San Francisco en Madrid «una cruz y dos candelabros de ámbares [y] una estatua pequeña de San Antonio de plata que tiene la reliquia de unos cabellos del mismo santo», al convento de San Diego de Alcalá «una imagen de Nuestra Señora de la Concepción de plata», al convento de San Plácido de religiosas benedictinas en Madrid «un Santo Cristo de marfil grande», y al convento de Santa Teresa en Alba de Tormes «un Niño Jesús de Pasión y un San Juan... de Nápoles»⁴³.

43 AGFCMS. Vélez, leg. 448.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1

Archivo General Fundación Casa de Medina Sidonia. Vélez, leg. 478

Inventario de Bienes que quedaron a la muerte de doña Ana Engracia de Toledo y Portugal. 1686-1693

«... Item. Una imagen de Nuestra Señora con el Niño en los brazos guarnecida de plata por dentro y por fuera, con sus puertas de lo mismo, que es el legado que su Excelencia hizo al Rey nuestro Señor //... Un Niño Jesús de marfil pendiente de una Cruz de ébano y marfil //... una hechura de San Miguel de talla y el Diablo a los pies y el vestido con una guarnición de plata //... una efigie de Bronce a caballo del Rey nuestro Señor que en santa gloria haya //... un reloj con su caja de ébano y concha en forma de torrecilla con seis figuras de plata [con] formas de caballos marinos pequeños por pies, y cinco figurillas pequeñas de plata por remate porque le faltaba uno de seis //... una imagen de Nuestra Señora de Trapana de piedra ... con las coronas de Nuestra Señora y el Niño de plata //... una escribanía de ébano con cuatro bolas de plata por pies, tres cantoneras y una flor en el medio de plata //... una escultura de medio relieve de marfil de Nuestro Señor en la Cruz y los dos ladrones a los lados y su cantonera de plata //... una escultura en marfil del mismo tamaño de Nuestra Señora del Rosario con su cantonera de plata //... once platos grandes de plata // tres fuentes doradas de plata // once flamenquillas de plata // doce platillos con doce cuchillos y doce cucharas de plata // ocho salvas de servir chocolate // dos salvillas grandes de plata // dos salvillas grandes de plata // cuatro salvas de plata sobredorada // un taller sobredorado con nueve piezas y todas sus cubiertas de plata // otro taller de plata lisa con cinco piezas y sus cubiertas // un tallerico con un salerico pequeño de plata sobredorada // doce vasos de plata con sus dos asas cada uno // tres vasos de encajes y una escudilla sobredorada de plata // dos chocolateras con sus tapaderas y una grande con su molinillo de plata // dos garras con sus ramilleteros de hojas de plata // dos ramilleteros sobredorados y las hojas de plata // una petaca de plata cortada con una pajarita y sus dos asas //

Filigranas = dos jarritas de filigrana de plata con sus dos tulipanes // una petaca con su azafate de filigrana de plata //... una arquita de filigrana de plata // un cestico de filigrana de plata // una salvilla de plata sobredorada guarnecida de filigrana de plata, esmaltes azules y verdes y granates encarnados //... una fuente con su Diana y cuatro candeleros de plata // dos jardines y ámbares de plata // un candelero de plata // una cruz de ámbares con su caja de plata // una esponja de San Nicolás con su caja de plata y San Nicolás encima // un jardín con dos fuentes de coral y plata // un remedo de Casa de la Casa del Campo con cuatro cuadros de cipreses // un barco con un marino, con árbol de plata [y] guarniciones de coral // una caja de coche de plata con dos caballos guarnecidos de coral // una fuente de plata con seis piezas // otra fuente de plata cortada con nueve piezas // una teja de plata con su pie que es una estatua de un león //... una reliquia de las once mil

vírgenes de filigrana de plata // un relojito de filigrana de plata, la guarnición del reloj es de arena // una reliquia de San Carlos Borromeo con un ramo de coral y el pie de plata //... dos pajaritas de plata esmaltadas de verde //... dos estatuas de plata con sus pies //

Oratorio = cuatro candeleros de plata labrados // otros cuatro candeleros de plata lisa // dos jarras de plata labrada // dos meceticas de plata lisa // una palan-gana de plata sobredorada // una salvillica de plata // un hisopo de plata que tiene indulgencia para la hora de la muerte, con su cruz y peana // una campanilla de plata // cuatro candeleros de campana y cuatro bujías de plata // dos velones de plata de varilla con sus pantallas // otro velón de plata sin pantalla y seis mecheros // una palmatoria con sus espabiladeras de plata //... Una copa de porcelana de la India pintada, con su pie de plata // dos tiros de artillería pequeña de bronce cabalgando en carro de plata con filigrana // dos frascos de pólvora de plata // dos pistolas, las cajas de filigrana de plata con sus fundas bordadas de plata // una caja larga de filigrana de plata // una cruz de ámbar con su peana de lo mismo con su caja de plata // un retablico de Nuestra Señora de la Concepción de ébano con alma de ágata //... un relicario de Nuestra Señora de la Concepción de relieve de plata guarnecido todo de plata y bronce, de una vara de alto con una Cruz de plata por remate y dos jarras de bronce y plata en los lados, el cuerpo del relicario es de ébano o peral con una naveta en la peana // una pieza de plata de más de vara y cuarta de alto, hechura de Alemania, que forma un candelero con tres cornucopias para luces // dos candeleros de marfil labrados // una hechura de Cristo Crucificado de marfil con peana de lo mismo, a la forma de los candeleros de arriba // una hechura de Cristo Crucificado de plata en cruz de lo mismo con su peana, que corresponde a la hechura de los cuatro candeleros del oratorio //... una rosa de diamante con una piedra colorada en que está el relieve de Nuestra Señora y el Niño // un reloj de diamante con su cadena de oro // unas horas de Nuestra Señora con las tapas de oro guarnecidas de diamantes y relieves con una cadenilla de oro // un estuche de calambuco guarnecido de diamantes y las tijeras y cuchillo de lo mismo // una vaso de abadía con una piedra bezar en medio, con puerta de plata sobredorada // un vaso de abadía labrado con guarnición de plata //

Mayorazgo = un ariel de plata // una hechura de Cristo Crucificado de plata con Cruz de lo mismo con su peana, que corresponde a la hechura de los cuatro candeleros del oratorio // una olla de plata con dos asas y su tapa mediana de lava-torio // una caja ostiario de plata // dos ramilleteros de plata cortada // otros dos ramilleteros de plata lisa // dos ramos de coral de escaparate con pie de filigrana de plata...».

Documento 2

Archivo General Fundación Casa Medina Sidonia. Vélez, leg. 1657

Inventario de Bienes y Alhajas de doña Mariana de Aragón y Sandoval, VI marquesa de los Vélez**

«Alhajas de Plata de la herencia de mi señora la duquesa de Lerma

Dos vinajeras con sus tapadores // dos ramos de granadas con sus pies y ojos de plata // una salvilla sobredorada compuesta de diferentes tacitas de Madreperlas // una estatua pequeña de una reliquia y en medio y en la espalda una chapa de plata con flores rellenas por adorno sobre un pedestal de ébano // Una caja de badana colorada y en ella una fuente ovada de Alemania con esmaltes y cristales // una arquilla de palo de águila guarnecida de filigrana con piedras de diferentes colores y tarjetas de porcelana y en ellas algunas pastillas de Menjuy curtido // una arquilla bordada en hilo de oro sobre verde con cantoneras de filigrana chapas de porcelana y piedra de diferentes colores y dentro tintero y salvadera de plata // una caja de terciopelo verde con Pedín de oro y dentro un Reloj de arena con chapas de plata // Un azafate de cuero de ámbar guarnecido de filigrana de plata con un Águila imperial en el medio // una cajita bordada de oro y plata sobre azul con dos Agnus grande dentro // una escribanía pequeña de concha sin recado de escribir // un vaso de cristal guarnecido de plata sobredorada en su caja de badana/ un vaso de cristal en forma de barco en su caja de badana // una cajilla de filigrana de plata con piedras coloradas y en medio una chapa de Porcelana que tiene dentro unos frasquillos // una caja de madera ordinaria y en ella cuentas de San Juan de la Cruz // un San Antonio de Padua de ámbar con su peanica de filigrana de plata en una caja de badana // una caja de madera pintada y en ella una Rosa de Jericó y una caja redonda de filigrana que tiene un rosario de reliquias // un Vaso grande de Unicornio // una arquilla de cuero de ámbar y dentro tres bolsos de lo mismo // un cofrecillo de charon (sic) con cerradura y aldabilla de plata y en él un huevo de barro negro guarnecido de filigrana de plata // Un huevo de filigrana con un Lienzo con puntas dentro // una tapadera de filigrana de plata que es de un Barro guarnecido que está en el escritorio // cuatro barritos y un pomito de coco guarnecidos de filigrana de plata (al margen: diola su Excelencia con el barro por sangrías a Doña Isabel Rosa y otros pequeños guarnecidos que estaban dentro del baulillo de Charon y un Pez de barro y una cajilla de lo mismo guarnecida de plata) // un bolso de punto y en él una firma de santa theresa guarnecida de oro esmaltado // dos relicarios de filigrana de plata // tres chapillas de oro que parece ser de algunos de los rosarios ricos //un relicario de bronce con dos reliquias de san Vicente y Constantino, mártires, que estaban en el oratorio // una cajita de cuero de ámbar y dentro otras dos piezas de lo mismo // dos estatuas de plata con orlas y pedestales de lo mismo // dos estatuas de plata con orlas y pedestales de lo mismo en su caja de badana colorada // dos

* Sólo se transcribe el inventario de orfebrería

** Sólo se transcribe el inventario de orfebrería y el de la dotación completa del oratorio

láminas de Roma con marco de ébano negro y bronce dorados por guarnición en sus cajas de madera en formas de corazones // cuatro bandejas de madera, cartón y cola // una carta de gloria y evangelios de San Juan guarnecido de plata // dos manos o pies de la Gran Bestia con sus uñas //... un Triunfo de plata sobre su carro con su caja de badana // una urna de ébano negro guarnecida de plata en su caja de madera // una caja de madera ordinaria en que hay un pedestal de plata y los tres Reyes Magos // dos láminas de plata de medio relieve guarnecidas de ébano negro y plata en su caja de madera //... dos medios cuerpos de santos sobredorados con cabezas de plata y sus pedestales de ébano guarnecido de plata en sus cajas // un tocadorcillo de cristales tableados con Pedines de oro y plata en su caja // un ramo de plata con una Concepción de coral sobre un pedestal en su caja // ocho cajillas curiosas, vacías las cinco, que han tenido joyas y lastres [y] jaboncillos de olor //... una manga de chapines carmesí con franjas de hilo de oro, cordones y sus borlas // Diez y seis almohadillas de flores de diferentes colores, unas bordadas y otras de rasos // una sobremesa pequeña de damasco carmesí forrada de tafetán y guarnecida al canto con un galón de hilos de oro // cinco guarniciones trasforada bordadas de oro y plata y sedas de matices envueltas en un papel // una basquiña de lama de espejo blanca forrada en tafetán anteado en donde se conoce haber estado puestas las guarniciones referidas // una basquiña de tafetán tornasolado con tres guarniciones las dos de plata y negro y la una bordada de antorchas e hilo de Flandes trasforada... Una caja de haya en que hay una urna de cristales pintados que tienen un Crucifijo de Coral con su peana y cruz de concha // un Crucifijo de plata con su cruz de concha y los extremos de plata // un Crucifijo pequeño pintado en cruz de madera //... una urna de cristales pintados guarnecido de pedines de hilo de oro y plata y su caja forrada de tafetán azul celeste //... una arquilla de concha con sus cuatro garras de plata // una arquilla bordada en oro y matices sobre blanco con guarniciones de ébano negro y sus garras de bronce dorado // una arquilla forrada de raso verde con las tierras sigilata que se ha recogido // una cajita de madera con dos puertecillas en que hay una perspectiva de filigrana de plata con una fuente en medio y algunos cristales pendientes // una caja forrada de badana en que hay una lámina de plata de medio relieve con una estatua de San Diego y cuatro ángeles y el marco de ébano negro con adornos de plata //... una caja en que hay una urna de ébano negro con sus cristales y en ella un medio cuerpo de un Niño Inocente // una caja embreada y en ella dos botiquillas de Medicinas del Gran Duque que son de ébano, adornadas de Piedras de Pasta de diferentes colores y labores // dos cajas con dos Niños // dos cajas que en la una hay un San Pedro de Alcántara y en la otra un San Diego de Alcalá // una caja con un Niño de Luca durmiendo en un jardín de flores.

Joyas = En una caja forrada en cabritilla colorada se halló un escritorio de ébano negro de siete gavetas y en él hay lo siguiente = En la primera gaveta siete relojes los cinco pequeños y el uno grande de porcelana azul y el otro cuadrado guarnecido de diamantes y amatistas // Tres relicarios guarnecidos de acero // Un retrato del Duque, mi Señor de Cardona // Un mueble de acero, y pendientes de

él seis medallas y un Niño de marfil // Un relicario de oro con dos pendientes de perlas // Un Rosario pequeño de venturina // Un Rosario con [los] extremos de oro y las insignias de la Pasión con una medalla de Nuestra Señora guarnecida de oro y esmaltes // Otro ordinario con una medalla guarnecida de Porcelana // Once cuentas que parecen Piedras verases (sic) engarzadas en filigrana de Plata // Un papel con una medalla de filigrana, otra de Nuestra Señora del Pilar y nueve de latón // Otro papel con seis anillos de plata // Otro con dos de metal // Un bolso bordado con el nombre de Jesús y María y en él tres Relicarios de plata y uno guarnecido de oro, una Magdalena de hechura de Navío (sic), un pedazo de Uña de la Gran Bestia guarnecida de oro y tres monedas de Santa Elena // En la segunda [gaveta] = Una tarjeta de Nuestra Señora de la Soledad guarnecida de diamantes y amatistas // Cuatro Cruces, una de Santo Domingo esmaltada, otra de San Antón y dos de San Juan, la una de venturina y la otra de cristal // Una medalla de Plata // Una imagen de Nuestra Señora guarnecida de acero // Un Retrato del Señor Duque de Lerma // Unos perendengues esmaltados de negro con seis pendientes de lo mismo // Una caja redonda de plata cincelada y otra sobredorada // Un Retrato del Marqués, mi Señor, en cristal guarnecido de filigrana de oro // Una imagen de Nuestra Señora de la Soledad en cristal y atada una esmeralda guarnecida de oro // Una tarjeta de porcelana guarnecida de filigrana de plata y algunas piedras falsas // Una tarjeta de San Nicolás de Bari guarnecida de diamantes // Una tarjeta de San Esteban guarnecida de acero // Un librito de memoria guarnecido de esmeraldas y esmaltado // Una tarjeta de Nuestra Señora del Buen Aire guarnecida de oro y esmaltes // Una tarjeta de un Crucificado en cristal guarnecido de oro // Dos tarjetas de cristal, en la una figurado un clavo y en la otra un San Carlos // Unas memorias de cristal // Dos relicarios, el uno de filigrana de plata y el otro guarnecido de oro con una Imagen de Nuestra Señora // Un relicario guarnecido de plata con una reliquia de Santa Rosalía // Una Cruz de Cornerina guarnecida de oro // Una Cruz de ámbar y en ella un Crucificado de marfil // En la tercera gaveta = Una cruz de Diamantes en forma de Encomienda // Un escudo del Armas del Carmen guarnecido de diamantes con su corona // Una tarjeta de Camafeos y Diamantes con un medio cuerpo en medio // Dos Perendengues de crisolitos y esmalte de Porcelana // Un lazo de Amatistas y Diamantes pequeños con esmaltes negros // Una Cruz de zafros guarnecida de Diamantes // Una cajilla de Zapa (sic) y en ella una tarjeta redonda con el Niño, Nuestra Señora y San Joseph de Porcelana // Un Lignum Crucis pequeño fijo en una Cruz de cristal con remates de oro y esmaltes // Un aderezo de Crisolitos y esmaltes que consta de Joya y Perendengues // Un toro guarnecido de Diamantes en una tarjeta de oro guarnecida de Perlas y Diamantes // Dos Perendenguillos (sic) de diamantes y esmaltes negros // Dos Memorias de amatistas en círculo de oro // Dos Perendengues y seis botones de rubíes y girasoles, los cuatro de manos y dos de zapatos // Una Reliquia ovada guarnecida de diamantes // Un Lazo esmaltado con una Rosa de Rubíes en medio y pendientes y una Imagen de Nuestra Señora y Santo Domingo // Una medalla de Santa Elena y en medio una cruz de Diamantes // Una medalla esmaltada de

Nuestra Señora y san Joseph // Una medalla de una turquesa guarnecida de Diamantes // Un Ramo de Alemania de todo género de Pedrería // Una Rosa de amatista esmaltada // Una medalla de porcelana y una sortija de Santo Domingo en un papel // Un corazón de Cristo con reliquias guarnecida de filigrana de oro // Un Pendientillo de Turquesa y dos Diamantes // Una pluma, una tarjeta y dos perendengues pequeños guarnecidos de oro y perlas // Una cajita de venturina guarnecida de oro esmaltado y cuatro esmeraldas // Una Imagen de Santa Verónica guarnecida de oro con su copete de Diamantes // Dos herretes de Diamantes // Dos Brazaletes de coral trasforado // Una sarta de granates // Una rosa de filigrana de plata // Unos perendengues de Diamantes y Perlas que tienen por pendientes unos relojillos // Una Joya y Perendengues [y] pendientes dos calabacillas de coral y un relojillo // Veinte y cuatro sortijas = Las dos de diamantes y en medio de cada una un topacio // Una de diamante y en ella un reloj // Otra de diamantes con una esmeralda en medio // Otra de diamantes con un crisolito en medio // Otra de diamantes y en medio uno tableteado // Otra de diamantes // Otra con una garra de diamantes esmaltada // Otra con una rosa de rubíes que es lo que se halló entre los decenarios // Otra de diamantes y en medio un zafiro esculpido // Otra de diamantes y turquesas // Otra de un cristal grande esmaltado a imitación de un diamante grande de su excelencia // Otra de un topacio y dos amatistas // Otra de diamante pequeña // Otra de siete claveques (sic) // Dos de diamantes con un topacio en medio de cada una // Dos con unas negrillas la una guarnecida de diamantes y las otra con dos rubíes // Cuatro cintillos de diamantes // Un medio cintillo de Piedras falsas // En la gaveta cuarta = Unos Perendengues de Amatistas, Diamantes falsos y esmaltes // Un estuche de filigrana de plata y esmaltes azul // Un sudario guarnecido de oro y esmalte azul // Una tarjeta y dos cruces de San Juan de cristal // Tres Rosaritos de Cachimbo guarnecidos de plata // Un relicario de cristal // Una tarjeta de ámbar y en medio otra con un Crucifijo de Marfil // Un corzo, un delfín y una higa, todo de coral // Un leoncito de marfil // Un cofrecito encarnado en que hay un rosario de Barro con una medalla de oro y plata // Una cajita con diferentes clavos y chispas, unos finos y otros falsos // Dos cubitos de cristal // Una Bandeja de filigrana de Plata // Una caja de plata en que hay una estrella de cristal, una reliquia de Santa Faustina y unos ojos de plata // Un papel en el que hay algunas Piedras turquesas // Una cruz de madera de Santa Juana de la Cruz guarnecida de plata // Un estuche de cristal // Una Cajilla de Cristal columbino (sic) con cuatro piedrecillas del águila guarnecida de plata // Una caja verde con un abanico guarnecidos los Guiones de Diamantes y Esmeraldas // Una reliquia de Santa Theresa guarnecida de acero // Una Imagen de Nuestra Señora del Pilar guarnecida de oro y esmaltes // Un rosario de ágatas con una medalla de oro // Otro de lapislázuli guarnecido de oro con una medalla de Santo Domingo en oro guarnecida de rubíes y a los lados una cruz [y] dos pendientes de diamantes // Una estrella de oro guarnecida de cristales y una medalla de lo mismo con la Imagen de San Pedro y Santa Catalina en Porcelana // Dos Brazaletes de Perlas // Un Decenario de ámbar con cintillo de diamantes // Un lazo de ámbar // Un

Frasquillo de Plata // Una cuchara de concha con su cano de coral // Diez y ocho clavos y chispas de piedras falsas de diferentes colores // Dos higuillas de aguamarina y tres ámbares // Dos Piedras envueltas en un Papelito atado con una cinta encarnada // En la gaveta quinta se hallaron las cajas de las Joyas y un Bolsito encarnado de plata y el sobredicho escritorio con las Joyas y todo lo mencionado y sus llaves se entregó al Marqués mi Señor por Don Alonso Miño en 1 de agosto de 1686. Una urna de ébano negro con sus cristales enteros y dentro de ella hay lo siguiente = Un navío de filigrana de plata sobre una basa de lo mismo con un Barco y algunas figuras marítimas // Dos perfumadorcillos de filigrana de Plata // Una urna de ébano negro con su Galería de Balaustres y remates de bronce dorado, con tres cristales enteros y dentro de ella hay un Ramo de Coral negro sobre un Pedestal de plata con dos estatuas de Adán y Eva, diversos animales y aves de plata y piedras sobre el mismo pedestal // Una urna de ébano negro con sus cristales y en ella un Pedestal de Plata y sobre él cuatro columnas de Ágata y encima un emparrado de Plata con diferentes uvas de piedra de colores, y debajo tres estatuas de plata que son Lot y sus dos hijas. (Al margen: Esta urna se entregó al padre fray Francisco de Paula, sacristán mayor de Nuestra Señora de la Soledad, para colocar en el Presepio de Coral blanco que mi señora mando a aquella capilla) // Un urna de ébano negro y en ella un Jardín de Plata con un Baño de Susana que consta de tres estatuas principales, una fuente, una mesa, un pórtico, tres ramos y dos cipreses, todo de plata, y en los Ramos enredados diversas frutas y uvas de Piedras de diferentes colores y la Urna referida está con sus cristales // Una urna de ébano negro y concha y en ella el Arca de Noé con variedad de animales de plata y Piedra de colores diferentes y tres árboles también de plata con frutas de piedras de varios colores todo sobre un pedestal ovado de plata con su cuatro garras y a un lado un vaso de plata sobredorado en forma de barco y en contorno un cordoncillo con algunas florecillas, una estatua de plata nadando y sobre dicho Barco un ramo también de plata, y la urna referida está sobre un Bufete de ébano y concha (Al margen: este Vaso presentó el marqués mi señor a mi señora la Duquesa de Fernandina en ocasión de enviarle unos dulces de los que se fabricaron en casa para que su Excelencia lo probase y pudiera beber si le ocasionaban sed) // Otra urna compañera de la antecedente sobre un bufete como el referido, [y] se halló un Presepio de Plata con variedad de figuras, pórticos, cabañas y columnas todas de Cristal y por perspectiva de dicho Presepio un ramo Grande de Coral blanco adornado con una orla de flores de plata, el cual dejó mi Señora a Nuestra Señora de la Soledad, y en esta urna desembarazada de las alhajas que la ocupara se hallará una Gloria de Altar y un Evangelio de San Juan guarnecido de ébano negro y vidrios de colores y un Relicario de ébano negro y columnas de ágata que tiene en medio un pedazo de hábito de San Pedro de Alcántara // Un escaparate de ébano negro con diez cristales y corredor también de ébano y en la división superior hay lo siguiente = Un Baño de tres figuras de Plata y una fuente de ocho columnas de ágata y sobre ellas un emparrado al natural con variedad de uvas de plata de diferentes colores todo sobre un pedestal de plata con sus cuatro jarras por pies // Una

fuelle ochavada de filigrana de plata con tres tazas en disminución, sus caños de bricho (sic) de Plata, alrededor ocho Piloncillos que reciben el agua y por remate una estatua pequeña de plata // Una Bandeja de filigrana de plata hechura de artesón // Una bandejilla ochavada de cristal y bronce dorados y sobre ella una Caja pequeña de lo mismo // Un perrillo blanco con pintas negras de plata // Dos conchas pequeñas con sus asas y dos ramitos con unas frutas coloradas y amarillas // Dos cestoncillos de plata calada y en medio de cada uno un Ramito de plata de diferentes colores // Una Bandeja ovada de cristal de Roca y en ella un cestoncillo de lo mismo guarnecido de plata sobredorada // En la división segunda = Un pedestal de ébano negro con su plano y cantoneras cubiertas de hojas de plata y en él la Huída a Egipto, una ciudad de coral, una torre y tres ramos de Plata adornados con algunos ramitos menores con frutas de piedras de colores diferentes // Un carro con sus cuatro ruedas y testero todo de plata y encima una Imagen de la Inmaculada Concepción de Coral con dos angelitos de plata, san Miguel y el Demonio a sus pies // Un cestoncillo de filigrana de plata con algunas cartelas sobredoradas // Un cestoncillo de Plata calada con fondo encarnado y algunas flores sobredoradas // Una bandeja y petaquilla de cuero de ámbar guarnecida de filigrana de plata // Un platillo de barro con algunas molduras sobredoradas // Un vaso de Unicornio con su asa sobre un pie de filigrana de plata // Una estatua de San Nicolás de Bari con una orla de hojas de flores de plata con su pedestal de lo mismo // Un ramito pequeño de Coral blanco sobre un pie redondo de plata sobredorada // Dos jarras de Tierra Sigilata // Una urna de ébano negro con sus cristales y en ella un Niño de Pasión en una peana dorada // Una urna de ébano negro y en ella una Imagen de Nuestra Señora de la Soledad y a los lados tiene por adorno dos arañitas de filigrana de plata y la urna está con sus cristales // Una urna de ébano negro forrado por dentro de tela encarnada y en ella un colchoncillo de lo mismo sobre el que ay un Niño de Cera como el de la Escuela Pía de Nápoles // Una urna de ébano y concha con sus cristales y corredorcillos de bronce dorado en que hay una estatua de San Miguel de plata y a sus pies tres demonios sobre una peana dorada // Una laminilla de Nuestra Señora con su cristal y marco dorado // Un cuadro de Nuestra Señora con el Niño en brazos con su marco de ébano y concha // Un cuadro pequeño de san Onofre con marco dorado y negro // Un escaparate de ébano con quince cristales guarnecido con marco de ébano negro en que hay lo siguiente = Un Santiago a caballo sobre un pedestal con un Moro a los pies, la Estatua, silla y moro son de plata // Una estatua de San Antonio de Padua con orla y pedestal todo de plata // Una bandeja mediana de filigrana de plata con sus puntas alrededor por guarnición // Una bandeja ochavada de filigrana de plata con labores caladas // Una Bandeja grande de filigrana de plata con guarnición de puntas alrededor y flores superpuestas // Una bandejilla de filigrana de plata // Un cofrecillo de filigrana de plata // Una arquilla de filigrana de plata con un par de cristales colorados para adornar los lados (Al margen: La arquilla se dio a Nuestra Señora de la Soledad con diferentes reliquias por ser legado de mi Señora y se entregó el 30 de julio a fray Francisco de Paula) // Un vaso abarquillado con pie y

guarnición de filigrana de plata y en medio una rosa de lo mismo // Un Huevo de cristal en forma de arquilla con su cerradura dorada // Un calentadorcillo de plata // Una estatua pequeña del Rey a caballo sobre un pedestal todo de plata // En la segunda división hay = Una urna de plata con un arco de medio punto y dentro un colchoncillo encarnado y su almohada bordado de plata y encima una estatua pequeña de plata // Una arquilla de concha con sus cantoneras y llave de plata // Un cofrecillo de filigrana de plata con flores sobre puestas y en ellas algunas flores de piedras de diferentes colores y algunas tarjetas de Porcelana // Una escribanía con su tintero y salvadera con cuatro columnas y sus pies todo de plata calada // Un presepio pequeño con su Pórtico y pedestal todo de plata // Un bufetillo de plata // Una estatua pequeña de Santa Rosolea con su reliquia en el Pecho, orlada de rosas y pedestal, todo de plata // Una Gruta adornada con variedad de flores de plata en que hay una estatua de Santa Rosolea con un Crucifijo, la muerte, con dos ángeles sobre la cabeza que está coronada de Rosas y encima a la gruta hay una Atalaya con una figura todo de plata // Una estatua de Santa Rosolea de plata con su orla de rosas y un Crucifijo y la Muerte todo sobre un pedestal de ébano y chapas de plata y en medio una reliquia de la Santa con su cristal delante y a los lados dos ramilletericos de plata (Al margen: Esta reliquia y estatua se entregó en 30 de julio al Señor Francisco de Paula, sacristán mayor de la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad por ser legado de mi Señora) // Una salvilla redonda grande con una rosa en medio todo de filigrana de plata // Dos pomitos melcochados que por vocal tiene cada uno un ramito de plata // En la segunda división = Un carro triunfante de cuatro rueda con dos caballos y encima una estatua de Apolo con cuatro estatuas pequeñas alrededor todo de plata // Dos esclavos con un alano cada uno de ellos y ambos en sus pedestales de plata // Una bandejilla de filigranas de plata con diferentes chapas de Porcelana de diferentes colores // Un Vaso de ámbar con sus asas guarnecido de filigrana de plata // Una fuente pequeña con tres copas en disminución y sobre la última un globo de cristal y alrededor de las dos copas algunos pendientes.

Tocador de mi Señora = Un bufetillo de ébano con cantoneras de plata y en su cajón todas las alhajas de plata que servían al tocador de mi Señora y sobre ésta una bacía grande de plata, un escalfador con su tapadera y cadenilla, una guantera artesonada, una bacía para lavarse las manos y un aguamanil con tapa, todo lo susodicho de plata // Dos cajas forradas en papel jaspeado y selladas en la forma que tienen las reliquias de Roma y una auténtica que se entregaron al Padre Juan Moreno //... una guarnición de ropa de altar //... una fuente de filigrana de plata // Una imagen de Nuestra Señora y el Niño Jesús de marfil sobre una peana de ébano y marfil guarnecido con un ramo de plata esmaltada // Una atalaya de filigrana de plata // Una fuentecilla de filigrana de plata //... una arquilla de filigrana de plata y dentro dos rosarios e uno de palo del águila guarnecido de plata y el otro de ámbar y un decenario de filigrana de plata // Un baulillo de filigrana de plata y dentro dos enanos de plata, dos figurillas pequeñas de lo mismo, un huevo de venturina, tres cajas de lo mismo guarnecida de plata, otra de esmeralda fingida y otra de filigrana de plata

// Un baulito de concha guarnecido con chapas de filigrana de plata y dentro un vaso de cristal, un huevo de lo mismo, dos vinajeras de lo mismo, que la una tiene el pie roto //... Un baulito de concha con chapas y cantoneras de filigrana realzada y en él un espejo en la tapa un San Miguel de Coral fijo en un espejo, cinco cucharas de nácar con sus canos de coral // Un baulito de concha con guarnición de plata lisa y dentro dos Negrillos con sus pies de plata y cuatro sillitas de lo mismo... Una imagen de la Concepción muy pequeña con un ramo de plata esmaltado // Un Barro grande de la India con Pie y tapa de filigrana guarnecido de lo mismo y dentro cuatro cocos iguales de Cachimbo y filigrana de plata con sus tapaderas y otros dos desiguales de lo propio con sus tapaderas //... dos ramileticos de plata //... un ramito de plata con esmaltes y ámbares y a los pies un hombre y un perro // Una Imagen de la Concepción muy pequeña con un ramo de plata esmaltado // Dos conchas pequeñas, las dos iguales con sus ramitas esmaltadas // Un barro de la India guarnecido de filigrana de plata // Otro barro de la misma forma con sus asas y Pie también de filigrana y dentro dos bufetillos de filigrana y en medio de cada uno una figura de coral y otra de plata // Dos pájaros de barro guarnecidos de filigranas // Una calabaza de la India guarnecida de filigranas // Un barrico negro guarnecido de lo propio // Un huevo de plata trasforado // Dos calabacillas de la India guarnecida de plata con porcelanas con pies y filigrana de plata // Una santo Cristo echado con dos ramos de plata // Una estatua del rey sobre un pedestal de plata sobredorada // Una fuente con una figura de plata y cristales y encima una cajilla de cristal en que está una reliquia // Un coco labrado con pie y tapa de filigrana de plata // Dos barros de la India guarnecido de lo propio el uno encarnado y el otro negro //... Una imagen pequeña de Nuestra Señora de marfil con pie de concha y plata // Una cruz de cristal con extremos de oro y pie de plata // Una salvilla de concha guarnecida con filigrana de plata // Una caja con un San Miguel escultura de madera // Otra en que está en su peana de ébano con sobre puertas de madera dorada y dos demonios // Una urna de ébano negro con vidrios cristalinos y dentro una estatua de Nuestra Señora de la Soledad y a los lados dos arañas de plata y cristales // Otra urna de ébano negro con vidrios cristalinos y dentro un Niño Jesús de Castro (sic) con goznes en los brazos.

Alhajas que hallaron en el escaparate de mi señora = Trece jardincillos de plata con figuras, ramos y adornos de coral // Tres ramos pequeños, los dos de coral y el uno de ámbares, los pies de plata // Dos jardincillos con figuras de plata y ramos esmaltados con flores encarnadas // Un jardín mayor todo de plata con figuras y ramos de lo mismo y algunos esmaltados // Una fuentecilla de plata con cristales pendientes // Una peana de ébano guarnecida de plata cuatro figura de lo mismo la una a caballo //... dos sudarios, uno grande y otro pequeño y un San Francisco de Asís con marco de ébano y concha un rosario de tripa de gusanos (sic), otro de barro y otro de cocos // Una caja de plata y en ella una sierpe de coral, una chapa con un santo Cristo de ámbares [y] un sudario pequeño guarnecido de oro y porcelana.

Inventario del Oratorio = Hallose en él una Imagen de Nuestra Señora de la Soledad en cuadro con marco negro y dorado que está debajo del dosel, el cual es de damasco encarnado con sus caída de lo mismo // A los pies de Nuestra Señora, en la primera grada, hay una imagen de Nuestra Señora de la Concepción = otra de Nuestra Señora de la Soledad de bulto = una de Santa Theresa de bulto = Una imagen pequeña de piedra de Trapan = dos ramilleteros de cola con reliquias = dos pirámides bordados = dos ramilleteros de cola = un urna de madera dorada y dentro un baulico de terciopelo carmesí con reliquias // En la segunda grada, Una arquilla de una [santa] claveteada con reliquia dentro = Un San Antonio de Padua de bulto = Un San Juan y un Niño Jesús fabricado en España = Dos Agnus de Pío V con dos ángeles de plata y lo mantiene un relicario de cuatro cristales y adornos de plata con una figura de plata por remate = una piececilla con una cartela y dos ángeles que mantienen una garrafilia con la reliquia de San Andrés de Amalfi = Un bulto de Nuestra Señora del Populo con el Niño y sus coronas de plata = Un San Luis obispo muy pequeño // En la tercera grada, La arquilla en que está la leche de Nuestra Señora = Un Santo Cristo de Plata con cruz y peana de ébano = un Cristo de plata con cruz y peana de ébano = Otro con cruz y peana de plata = un relicario en forma de corazón con peana y adorno de plata = otro relicario con pie, marco y remate de plata en que está las hojas escritas de Santo Tomás de Aquino que está mandada a Nuestra Señora de Atocha = Un Niño Jesús de Bronce vestido // En el Altar, cuatro candeleros de plata labrados y las bujías = los cuatro labrados son del marqués, mi señor = una tabla del canon de la misa = un evangelio de San Juan guarnecido de madera dorada = una pintura en cristal de San Gaetano y Nuestra Señora con el Niño con marco de ébano y concha = un Misal común = un cáliz con su patena, tafetán con puntas de oro, bolsas de corporales y frontal de damasco blanco con galones de oro = un plato de plata de servir las vinajeras = dos pilas de agua bendita, una de plata pequeña y otra bordada mayor = una lámina de plata granada del misterio de la Anunciación con orla redonda de bronce dorado = una lámina de Nuestra Señora del Loreto con un Cristo delante [con] marco de ébano y concha y cantonera y remate de plata = otra lámina de Nuestra Señora del Pilar con un Cristo de lámina marco de ébano y concha cantonera y remate de plata = Una Nuestra Señora en contemplación en una lámina con marco de ébano = un retrato de Santa Águeda con marco dorado = un retrato de la Magdalena con marco dorado = una lámina de San Francisco Javier con marco de ébano = otra de San Benito con marco de ébano = Una imagen de Nuestra Señora de la Candelaria con marco jaspeado y dorado = Una retrato de San Nicolás de Bari = Una lámina de Nuestra Señora de Monserrate con su marco de ébano = Un relicario con marco de ébano cuadrado y un cristal un retrato de San Antonio de Padua con su marco dorado = Un retrato de San Nicolas de Bari pequeño con su marco de ébano = Un San Esteban sobre raso con su cristal delante y marco de ébano y concha = Una imagen de Nuestra Señora del Milagro con marco negro y dorado = Un cuadro de Nuestra Señora, San Jose y el Niño con su marco dorado = Un Niño de Pasion pintado en lienzo sin marco = Un cuadro de Santo Domingo en Soriano con marco negro y dorado = Una imagen

de Nuestra Señora del Arco con su marco de ébano = Un cuadro de San Juan de Dios con María Santísima y el Niño con marco dorado = Un cuadro de Nuestra Señora del Buen Aire con marco dorado y negro = Un cuadro de Nuestra Señora de la Soledad con marco de plata = Un sudario con marco de ébano y concha = Un relicario en su caja adornado de bronce dorado con un dedo del beato Salvador de Orta = Una urna de ébano y cristales y en ella un Niño Jesús de Luca echado en un campo de flores = Un relicario en una caja cerrada de bronce dorado = Una imagen de Nuestra Señora con el Niño en los brazos en cristal con marco de ébano = Una lamina pequeña de San Felipe Neri con su marco dorado y negro = Un San Antonio Abad con marco negro = Una imagen de Nuestra Señora de la Soledad bordada con su marco negro = Dos cuadros pequeños del uno de San Idelfonso y el otro de la Anunciación con sus marcos = Una caja forrada de badana y en ella cuatro cerrada y sellada con reliquias... Un Niño Jesús en una caja de madera = ... seis candeleros de altar de madera dorada = Una urna de ébano y cristal y dentro de ella un Niño Jesús dormido en un jardín = Un Cristo en el sepulcro de estatua natural con las insignias de la Pasión cuya urna es de ébano y dos cristales y está mandado a la capilla de Nuestra Señora de la Soledad = Un Crucifijo en una cruz ordinaria con peana de ébano y la hechura de bronce».

Obra documentada en el Palacio Real de Madrid del platero prusiano Carlos Marschal

PILAR NIEVA SOTO
Doctora en Historia del Arte

La importancia del platero real de origen prusiano (nacido en Breslau o Wrocław, perteneciente entonces al reino de Prusia y hoy ciudad polaca) don **Carlos Marschal** (1763-1824) es de tal magnitud¹, que cuando decidimos ocuparnos de su trabajo para la Real Casa desde fines del siglo XVIII y al primer cuarto del XIX, nos desbordó la cantidad de documentos inéditos que encontramos, por lo que ante la imposibilidad de incluirlos todos en esta publicación, decidimos dividirlo en dos partes, ocupándonos en esta primera de las obras que hizo desde que llegó a la Corte al final del reinado de Carlos IV, hasta la guerra napoleónica, mientras que en la segunda parte abordaremos su actividad tras acabar la citada guerra y acceder al trono Fernando VII, para quien realizó una gran cantidad de piezas hasta el año de su fallecimiento en 1824.

1 De la biografía del artífice y sus numerosas obras conservadas se ocupa en estos mismos *Estudios de Platería* el doctor Javier Montalvo Martín, con quien tenemos gran amistad además de la misma afición por la investigación de la Historia del Arte, fomentada y dirigida por el catedrático José Manuel Cruz Valdovinos, a quien desde estas páginas agradecemos todos los datos proporcionados, así como sus sabios consejos y su apoyo incondicional. También aprovechamos para agradecer a Amelia Aranda, conservadora de Patrimonio Nacional, el habernos puesto en la pista de muchos de los documentos fundamentales para este artículo. Asimismo queremos citar la obra de otro conservador de Patrimonio, quien dio los primeros datos de biografía y piezas conservadas en el Palacio Real de Madrid: F. MARTÍN, *Catálogo de la plata de Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987.

Las primeras noticias conservadas sobre su trabajo en Madrid datan del año 1794, cuando reinaba Carlos IV y le nombró maestro tornero además de permitirle poner en su tienda las armas reales, pero quizá llevara en la capital de la Corte unos años antes alcanzando buena fama, por lo que el monarca empezó a adquirir piezas en suyas, de variada de forma y material y posteriormente le hiciera trabajar por ejemplo en la Real Fábrica de Porcelana de Buen Retiro. Así lo vemos recogido en un documento interesantísimo de su expediente personal fechado en 1804, que es cuando solicita ser nombrado platero real. Curiosamente el nombramiento de este cargo, el 29 de abril a través del mayordomo mayor, se produjo justo veinte años antes de que tuviera lugar su muerte el 28 de abril de 1824².

Obsérvese tras la lectura de este documento como ya en 1794 y quizá unos años antes realizaba en Madrid variadas obras con todo tipo de materiales: plata y oro, bronce, hierro, jaspe, porcelana y marfil, que o las mostraba en su tienda para satisfacer los deseos de la clientela, o le eran compradas o encargadas por el rey Carlos IV, tanto para el Palacio Real de Madrid como para los Reales Sitios o para transportar en los desplazamientos de los reyes a otros lugares, como ocurrió con la llamada Jornada de Cataluña, que aunque no se menciona la fecha pensamos que es la de 1802 en que se desplazó toda la familia real a Barcelona para que contrajeran matrimonio Fernando, príncipe de Asturias (futuro rey Fernando VII) y su hermana María Isabel.

Todo esto indica que **Carlos Marschal** trabajaba mucho y que se ocupaba de piezas y materias muy diferentes, lo que sin duda satisfizo al Rey, que fue su mejor cliente, y quien como dice el expediente personal –encontrado por nosotros en el

2 Archivo General de Palacio (en lo sucesivo abreviado A.G.P.) Expediente personal de **Carlos Marschal**, caja 624, expediente 29. El contenido de este documento es inédito y se debe a nuestra búsqueda en el nominado archivo. «...por orden de 26 de septiembre de 1794 se dignó VM dispensarle la gracia del uso de el escudo de vuestras reales armas sobre la puerta de su casa obrador en premio del serbicio que hizo a VM en las obras que se le encargaron por su Real Casa Fábrica de porcelana del Vuen Retiro prefiriéndosele por su singular avilidad en las del torno, tanto de marfil y jaspez quanto de oro, plata, bronzes, yerro, en las que dio un verdadero testimonio de su suficiencia con un curioso candelero de jaspe, plata y bronce que se menciona en la misma Real Orden. Posteriormente tubo el honor de servir a su Majestad en otras obras que particularmente se le encargaron de unos casquillos de oro para los botiquines, volas de marfil para los juegos de trucos, y últimamente un braserillo manual de plata con unos tinteros cuadrados, aquél para el uso personal de su Majestad y éstos para la servidumbre, de que debía servirse en el viaje que su Majestad a Cataluña. El gusto, primor y finura que manifestan desde luego las repetidas obras y que han merecido tanto el aprecio de su Majestad Real, estimula mas y mas al exponente al desempeño de otros nuevos encargos, y así como la real piedad de su Majestad le dispensó la gracia del escudo de armas que lleba referida, espera al propio tiempo de la obtención de artífice platero de V Real Casa, por tanto AVM rendidamente suplica se sirba conferirle la plaza insinuada despachándole la correspondiente patente, gracia que espera de la beneficencia de VM. Madrid 27 de abril de 1804. **Carlos Marschal** (firmado y rubricado)».

Al margen: «Aranjuez 29 de abril de 1804. El mayordomo mayor nombró por platero de la Real Casa a don **Carlos Marschal**, sujeto en quien me hallo importando concurren todas las qualidades que expresa de buena suficiencia y arreglada conducta; admitiéndole el juramento acostumbrado precedido el pago de media annata».

Nota con otra letra: «Pagó la memoria antecedente y juró en 20 de mayo siguiente».

Archivo del Palacio Real– le otorgó el honor de poner en la portada de su establecimiento las armas reales. Desde entonces no pararon de llegarle los encargos por parte del Rey Carlos IV, quien en diversas ocasiones alaba al artífice de quien nos ocupamos ahora. No obstante, nos atrevemos a decir, que no todas sus piezas eran imprescindibles a la Realeza, sino que en nuestra opinión algunas servirían para adornar los palacios reales, mientras que otras debieron comprarse por puro capricho del Rey o de la Reina María Luisa de Parma de quien no nos sorprende, dado que como está documentado, era por una parte bastante caprichosa y por otra le gustaban mucho los objetos traídos del extranjero, especialmente de Francia, Inglaterra, Alemania e Italia (Nápoles).

Fijémonos también en que al inicio de la actividad de **Carlos Marschal** en nuestro país, que como se ha dicho ignoramos el año exacto en que llegó, pero siempre cercano a 1794 en que lo tenemos documentado por vez primera, pudieron intervenir los plateros de oro **Sebastián Nickel** y **Felipe Beck** (que formaron una compañía y a los que se conocía como «los alemanes») o **Pedro Schropp**, también denominado alemán, con comercio en Alemania, aunque en este caso no nos consta que se instalara en Madrid como los que acabamos de citar, quienes además de plateros y comerciantes surtían a la Real Casa de todo tipo de obras (como ocurrió después con **Carlos Marschal**). Apuntamos esta hipótesis porque **Nickel** y **Beck**, –que sin duda serían buenos amigos de **Marschal**– fueron nombrados en el testamento del artífice que acabamos de citar como curadores de los tres hijos de éste, a quien ya se les había muerto también la madre. Se calcula la edad de los dos primeros debido a su inscripción en la Academia de San Fernando³ ; por orden de nacimiento son: Juan (nacido en 1800 puesto que al morir su padre tenía 24 años y solicitó la plaza de platero real), Francisco (nacido en 1801, llevaba el nombre de su abuelo paterno y contaba con 23 años al fallecer su padre; fue también platero como él y como su hermano mayor) y Carlos de quien ignoramos la edad al morir su padre, pero si sabemos que era su preferido –porque así consta en la frase que le dedica en su testamento– y ni siquiera tenemos la certeza de que tuviera la misma profesión que todos los miembros de su familia.

Lanzamos ahora varias afirmaciones y algunas hipótesis en relación con su vida: 1ª) que la primera esposa Isabel Calbotte, murió sin descendencia antes de la llegada del artífice a nuestro país; 2ª) que probablemente también en su país casaría con Bárbara Casillas (cuyo nombre de pila fue más usado en Centro-Europa que en España). Tanto la primera como la segunda esposa habían muerto en 1823 que es

3 A.G.P. Expediente personal de Carlos Marschal, caja 624, expediente 29. E. PARDO CANALÍS, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752-1815*, Madrid 1967, p. 459. Archivo de Protocolos de Madrid (A.P.M.), protocolo n. 24.029, folio 45. Este documento lo dio a conocer F. MARTÍN, ob. cit. y lo ha manejado recientemente el doctor Javier Montalvo Martín con gran aprovechamiento de las noticias que da Marschal en su testamento, codicilo y memoria. El trabajo al que nos referimos se publica en este número de los *Estudios de Platería*, coordinador Jesús Rivas, Universidad de Murcia 2012.

cuando un año antes de morir el platero redactó su testamento en el que se cita a ambas como difuntas; 3ª) que todos los hijos nacieron en Madrid, dado que **Marschal** tendría menos de 30 años al llegar a la capital de España y su primer hijo no nació hasta 1815, tras ser ya famoso el artífice por su variado trabajo y haber sido nombrado por el Rey primero maestro tornero en 1794 y después platero de la Real Casa en 1804; 4ª) que quizá su cuñado Antonio Merckel, natural de Creuzbourg, cerca de Polonia, casado con la hermana de **Marschal** llamada Rosa (a la que otorga 600 reales de una vez en la memoria que acompaña al testamento y codicilos redactados todos en 1823, un año antes de morir)⁴ estuviera emparentado con el platero «alemán» **Beck** citado más arriba. Pensamos que como los nombres y apellidos se escribían tratando de españolizarlos o de oído cuando otra persona los dictaba, pudieron confundir el apellido y escribirlo mal, tanto en el platero citado como en el caso del cuñado de **Marschal** 5ª) que nos parece muy probable que **Pedro Anselmo Marschal** a quien tenemos documentado en los mismos años que el platero que nos ocupa pudo ser su hermano o tener algún parentesco directo con el artífice que nos ocupa, porque además de coincidir ambos en el apellido, el nombre de Anselmo no se usaba en España y si en otros países europeos; **Pedro Anselmo Marschal** tuvo la profesión de músico, fue organista de la Real Cámara y el 14 de junio de 1796 el Rey le nombró con «*plaza de supernumerario de organista de su Real Capilla, sin sueldo hasta que entre en número*». Además sabemos que era maestro de clave del príncipe Fernando (futuro Rey Fernando VII) y de sus hermanos los infantes Carlos y Francisco de Asís. Este nombramiento se produjo el 8 de marzo de 1800 y en él se indicaba «*sin más sueldo que el que goza actualmente*». En cualquier caso lo que no nos consta es en la fecha exacta en que vinieron uno y otro o si llegaron juntos poco antes de 1794⁴.

Volviendo al trabajo de **Carlos Marschal** queda claro a través de los distintos documentos manejados que se inició como maestro tornero (cuyo nombramiento por el Rey Carlos IV data de 1794) y que hacía piezas muy variadas con todo tipo de materiales. Ignoramos si la compra del Rey en su establecimiento fue sugerida por los plateros **Níkel** y **Beck**, que conocerían la forma de manejar el torno de **Carlos Marschal** para hacer variadísimas obras, que podían gustar tanto a él como a su esposa la reina María Luisa.

Tras esta introducción en la que se exponen algunos de sus datos biográficos y sus inicios en España, vamos a ocuparnos por orden cronológico de las obras documentadas que hizo para la Real Casa desde 1794 a 1808 en que tuvo lugar el inicio de la guerra napoleónica. Pero antes queremos dar a conocer su firma y a precisar que aunque en Palacio normalmente le citan como **Marchal**, su verdadero apellido llevaba una s antes de la ch: **Marschal**, que es como se apellidaba y como firma en los numerosos documentos con que contamos de su trabajo para la Real Casa.

4 A.G.P. Expediente personal de Pedro Anselmo Marschal, caja 618, expediente 33. El documento es inédito y lo hemos extraído nosotros del citado Archivo del Palacio Real de Madrid.

OBRAS Y COMPOSTURAS DEL SIGLO XVIII Y COMIENZOS DEL XIX

Como mencionamos más arriba ignoramos la fecha exacta en la que **Carlos Marschal** llegó a Madrid, pero debió de ser hacia 1791 (con 23 años) y poner una tienda en la que vendía todo tipo de objetos. No es posible saber quienes fueron sus clientes, pero lo que si consta en los documentos, es que los Reyes Carlos IV y María Luisa de Parma le compraron piezas muy variadas durante un buen número de años y como les pareció un buen artífice y muy completo, no sólo le permitieron en 1794 usar las armas reales en la portada de su tienda-obrador, sino que además fue en ese año cuando el Rey le nombró tornero de la Real Casa, como consta en los documentos a los que ya nos hemos referido con anterioridad.

De las primeras piezas que hizo para la familia real fueron unos casquillos de oro para poner en los tarros de un botiquín destinado a la Reina. Esta obra fue de envergadura pues aparecen en la documentación cantidad de noticias referidas a ella en cuya hechura participaron varios artífices. Los mencionados tarros o botes eran de cristal de la Real Fábrica de San Ildefonso y las piezas de que constaba el nominado botiquín muy variadas. En relación con esto hayamos una carta de don Eusebio Arias del 29 de febrero de 1798 dirigida a don Luis Venancio de Vera, jefe del Guardarropa de su Majestad que dice: *«El botiquín no he podido verlo porque está cerrado el obrador, pero se que contiene seis navetas, dos secretos o pequeñas y el hueco del centro, es todo nuevo, veinte frascos, inclusive las botellitas largas, veinte botes, quatro cajas y un vaso contadillo, en oy en que sobra un hueco para frasco o bote. Todos los nichos son 46»*. Por otra parte el mismo Arias le informa de que *«ha llegado la arquilla y me siento bueno a Dios gracias»*.

En el botiquín de la Reina (que fue el primero que se hizo) había una enorme variedad de ungüentos y otras sustancias además de múltiples objetos que copiamos textualmente: *«amarillo, andino, blanco, berenjena, labios, plomo; aguas: aluminosa, carmelitana, enjuagues, luz, laudazo, agua Papa, Reynas, vulneraria y otras sustancias como: agarico quina, albayalde, drago, vitela, tafetán inglés, pastillas de gimaure y las mismas de malvavisco»* y por otra parte llevaba *«dos gavetas grandes sobre éstas hay un hueco largo y angosto en donde se ha puesto lo sobrante de instrumentos de ciruxia y detrás de éste están los dos secretos. Ydem quatro gavetas chicas a saber, dos en cada lateral y demás en éstas hay tres gavetitas chicas en todas que son 6 y el total 15; veinte huecos para botes; ydem veinte para frasquitos; ydem quatro para caxas; ydem uno para vaso. Nota: en el interior de los cuerpos laterales hay también quatro nichos para botes o frasquitos pero éstos no se gozan. Total 49»*⁵.

En otro documento se mencionan otros elementos del botiquín aunque algunos se hayan tachados porque seguramente se decidió suprimir; los tachados son: *«agua carmelitana, agua de la Reyna, espíritu de vino, vinagre de los quatro ladrones*

5 A.G.P. Sección administrativa. Bolsillo secreto de María Luisa de Parma. Legajo 220, 1ª caja.

etc». Los que no están tachados son los siguientes: «*tafetán de Inglaterra-Garza; jeringuilla para los ojos con dos tubos derechos todo de plata; un vaso de cortadillo; algodón: tafetán, Valdés: lienzo; y las abujas y alfileres, cinta, seda, bendas, dediles. Instrumentos: instrumentos para los dientes, lanceta, corta uñas, visturin (sin) pinzas para sacar espinas con su lima; alfiletero para la piedra infernal, espátula, abuja de oro para mondadientes y oydos, verduguillo, tixera, pinzas de anillo, jeringuilla, cepillo con su esponjita, ynstrumentos para cortar los callos. extracto de Saturno, laudazo líquido, eter vitriolito en un botecito de tapón muy abjuntado y una gamuza por encima, espíritu de vino alcomforado, vinagre común de primera suerte, jeringuilla para los ojos con dos tubos derechos, ungüento amarillo, vitela, un vaso de cortadillo, agarico, agua del Papa, albayalde, pastillas de guimó y malvisco, algodón, tafetán, valdés, lienzo y las abujas y alfileres, seda, bendas, borra, cintas y dediles. Espíritus: alconforado, alcalí, eter, ladrones, Saturno, tembleques, vinagre, vino. Ungentos: amarillo, andino, blanco, berenjenas, labios, plomo. Aguas: aluminosa, carmelitana, enjuagues, luz, laudazo, agua Papa, Reynas, vulneraria, agarico, quina, albayalde, drago, vitela, tafetán inglés, pastillas de grimaure, ydm de malvavisco».*

De junio de 1799 es una cuenta del artífice que tratamos en la que dice lo que hizo por mandato de don Luis Venancio de Vera jefe de la Guardarropa Real de su Majestad para la real servidumbre. Se indica que **Carlos Marschal** era maestro tornero en la Corte y firma él mismo en Madrid a 3 de junio de 1799. El total de la obra importó 12.498 reales. La descripción de las piezas que hizo es la siguiente: «*Primeramente veinte casquillos de oro y veinte y tres quilates, importa el oro en su justo valor 5.306 reales. Yden por la echura de dichas piezas y merma del oro, importa 4.846 reales. Ydem por esmaltar los veinte casquillos, importa cada uno 24 reales, importa todo 480 reales. Ydem por grabar los 20 casquillos, importa cada uno 20 reales que son 400 reales. Ydem para pulirlos importa cada uno 18 reales que son 360 reales. Ydem de barias obras de broze que se han hecho para el botiquín de su Real Majestad a saber: diez cercos de vronze con perlas, importa cada uno 16 rreales que son 160 rreales. Ydem ocho clabos romanos de bronze con sus embras y dos obalitos para el botiquín, importa cada uno 16 reales que son 160 reales. Ydem quatro pies de madera con sus chapiteles de bronze y quatro piezas para avajo de los pies con sus remates y medias cajas con perlas, guarnecido para una mesita del botiquín de su Real Majestad. Importan esta obra 786 rreales. Reales vellón 12.498».* De puño y letra del platero está escrito que recibió los reales citados del señor don Luis Venancio de Vera por mano del señor don Manuel de la Pena Rodrigo.

Poco después del de la Reina se hizo otro botiquín para el Rey «*igual en el número de piezas construido para la Reina Nuestra Señora*» en el que se especifica que «*era de campo*». Seguramente la Real Casa tardó en pagar los botiquines puesto que en la nota de pagos de 1802 consta en el mes de agosto que se pagaron 3.568 reales por cuentas presentadas por Espinosa Cisneros y el tornero **Marchal**, sin especificar cuanto se le debía a cada uno.

Por otro lado para el botiquín de la servidumbre de su Majesta⁶ están designados los diez casquillos de oro para frasquillos, con sus correspondientes tapones y un alfiletero de madera guarnecido también de oro. La cuenta que presentó el todavía sólo tornero, aunque se le nombra también platero, data del 15 de octubre de 1801. La descripción de las piezas y su precio son los siguientes: los diez casquillos de oro ya citados por lo visto tenían los números esmaltados en azul; el oro era algo bajo ya que tenía 19 quilates; el precio total del material fue de 2.160 reales de vellón, mientras que la hechura de las piezas con sus mermas de oro importó 2.470 reales, es decir superó el costo del oro; por poner los números en los tarros 8 reales cada uno, que como eran diez costaron 80 reales; por grabar dichos números el mismo precio; por esmaltarlos a 10 reales cada uno sumaban 100 reales. Sabemos además que el autor de la caja donde iría el botiquín era el ebanista extranjero **Santiago Hartzembur** y el cerrajero **Alcón**. Ambos recibieron por su trabajo 7.150 reales (no se separan las cuentas por lo que no puede saberse exactamente lo que percibiría cada uno).

En cuanto al alfiletero era de madera fina con un dedal de marfil guarnecido todo de oro; ambos importaron con oro y hechura 320 reales. El total de la cuenta que incluía todas las obras citadas fue de 5.130 reales y como hemos comentado la entregó y cobró en octubre de 1801. Resulta sorprendente la cantidad de oro que llevan las piezas por lo que se explica la suma tan elevada de las distintas partidas.

Ya al año siguiente realizó obras variadas entre las que se encontraba un braserillo para la real servidumbre de su Majestad; le pagaron 2.616 reales y en la cuenta que presentó se dice que le había dado la orden don Luis de Vera, jefe de la Real Guardarropa «...que corresponde a los seis primeros meses de este año y es la siguiente: un braserillo de plata con dos tapas caladas, con tres garras de león cinceladas y superpuesta y en tapa su remate y unas tenazas para coger los papeles con su cadena, pesa 56 onzas, importa dicha pieza con sus echuras 2.584 reales. Un mango de ébano para dicha pieza 16 reales, para grabar las letras en dicha pieza 16 reales. Suma 2.616 reales de vellón. Madrid y junio 30 de 1802. Recivido esta cuenta del señor don Luis de Bera, jefe de la Guardarropa de SM. **Carlos Marschal**»⁷.

Se trata de la primera pieza en plata que tenemos documentada en Palacio realizada por el entonces todavía solo tornero **Carlos Marschal**. Aunque no se conserva la obra, la exacta descripción que figura en el recibo del artífice, nos da idea de cómo era el braserillo con sus dos tapas caladas, tres patas en forma de garra de león, un remate en la tapa y mango de ébano. Además en el mismo momento hizo unas tenazas con cadena, lo que suponemos sería una despabiladera. Se indica curiosamente que eran para coger papeles y no las brasas para colocar en el braserito.

6 A.G.P. Sección administrativa. Bolsillo secreto de su Majestad. Legajo 221, 1ª caja, expediente n. 1.

7 A.G.P. Reinado Carlos IV. Cámara. Legajo 17, 1ª caja.

Las piezas se grabaron con las armas reales como era habitual en las obras que se hacían para la realeza y ambas iban destinadas al servicio de Guardarropa del Rey puesto que fue el jefe del mismo quien las encargó, recibió y pagó.

Las siguientes obras que tenemos documentadas son de plata o bronce y también estaban destinadas a la real servidumbre de su Majestad; se hicieron por orden de don Luis de Vera, encargado –como se ha dicho– de la Real Guardarropa del Rey⁸ y son las siguientes que describe el documento: «*Primeramente un sello de plata, ymporta la plata y echura 96 reales; para grabar las armas de S.M. en dicho sello 370 reales; ydem por dos mangos plata, pesan 11 y ½ reales con adornos de plata; para grabar las armas en todas las obras 32 reales; una palmatoria de plata quadrilonga con charnela el mango, pesa 4 reales, ymporta la plata y echura 190 reales; ydem un candelero de bronce con labores, ymporta 50 reales; ydem una palmatoria de bronce y el mango con charnela son 56 reales; ydem un candelero de bronce con labores ymporta 50 reales y un tintero de bronce de faldiquera que se compone de tintero, salvadera y un cañón para las plumas, todo con roscas, ymporta 160 reales. Suma 1.624 reales». La cuenta está fechada el 7 de agosto de 1802.*

De 1803 sólo tenemos documentadas 12 bolas de marfil que hizo para el billar del Rey (a veces denominado mesa de trucos)⁹; cobró por ellas, según un recibo fechado el 25 de julio de 1803, 1.320 reales.

De 1804 octubre de 1804 –año en el que como se ha mencionado más arriba fue nombrado platero real (tras tener la aprobación como maestro platero en el Colegio-Congregación de San Eloy de Madrid)–. Contamos con más noticias pues en septiembre se le abonan 9.481 reales y 30 maravedís por una cuenta que recogía las composturas hechas en piezas de la Cocina de Boca del Rey¹⁰ y en octubre le pagan 1.106 reales y 30 maravedís por realizar varios reparos en piezas de la Cerería Real que no se especifican¹¹. También de este año son los arreglos y obras nuevas siguientes¹²: «*Cuenta de Carlos Marschal platero de la Real Casa del Rey doy presente de la obra nueva de plata y compostura de varias piezas como de otras inútiles que para deshacer se me han entregado, todo en virtud de orden del señor don Francisco Antonio Montes intendente y contralor de dicha Real Casa, todo de la servidumbre de dicha Real Casa y oficio de la Cozina, en efectivo dinero y no en vales reales. Primamente por la plata de tres portacaldos, dos platos, el uno grande y el otro más pequeño, una cacerola y un tenedor como consta de la fee del contraste que presento: 8.934 reales y medio.*

Por la hechura de dichos portacaldos que su peso en onzas son 209 y 7 ochavas a 13 reales importan 2.728 reales, 3 maravedis. Por la de los dos platos que pesan

8 A.G.P. Sección administrativa. Legajo 221, 2ª caja, expediente 4.

9 A.G.P. Reinado Carlos IV. Casa. Legajo 158, 1ª caja.

10 Ibídem. Legajo 45, 2ª caja.

11 Ibídem.

12 Ibídem. Legajo 78, 1ª caja.

194 onzas y 7 ochavas a 8 reales cada una 1.559 reales. Idem de la cacerola que pesa 27 onzas, 6 ochavas a 8 reales, 3.030 reales. Por una tapa grande pesa 25 onzas y media vale según la fee del contraste 510 reales. Por la echura de dicha tapa a razón de nueve reales la onza 229 reales y medio. Por el dorado de un portacaldo que lo está por dentro y fuera importa el oro 720 reales. Por el dorado de dichos tres portacaldos solo por dentro a 360 reales cada uno 1.080 reales.

Composturas: Por la plata puesta en las composturas que hechó a las piezas viejas como consta de la fee en contrapeso a quando las recibí que pesaron 31 marcos y una onza a quando las he entregado que tienen 31 marcos y onza y media, 10 reales. Por dichas composturas que son dos cacerolas a las que se les puso mangos nuevos. Dos espumaderas también con mangos nuevos. Un portacaldo que se le engoznó, soldó los pies y se le desabolló y a un braserillo desbollarle, soldarle, ponerle una embra nueva al mango y un cuadrado, un ato de un braserillo, soldarle y todo ello blanquecerlo, importa 786 reales. Por lo pagado al gravador consta de su cuenta 138 reales, 30 maravedis. Por las 470 onzas de plata nueva al real de aumento cada una 470 reales. Por los derechos del contraste que se le han pagado por las platas viejas como consta en las fees 29 reales. Y últimamente pagado por traer, llevar estas piezas 16 reales. Tengo recibido en plata vieja consta de la fee del contraste 7.256 y medio reales. Ydem de una tapa consta idem 441 reales. Idem del aumento del real en onza de dicha plata vieja 391 reales. Importan todas las partidas 8.088 reales y medio. Alcanza a mi favor 9.481 reales, 30 maravedía. Madrid 9 de octubre de mil ochocientos quatro. **Carlos Marschal**».

A continuación se haya la revisión de las piezas hecha por el tasador **Domingo de Urquiza** en la que indica «he visto la obra de plata nueva y compostura de que habla esta cuenta presentada por don Carlos Marchal la que está bien ejecutada como asimismo sus precios arreglados. Madrid octubre 8 de 1804. **Domingo de Urquiza**. Reconocida Losa».

Se halla también en el citado documento la relación de piezas que se necesitaba componer del oficio de Cocina de Boca de su Majestad firmada por Gabriel Álvarez (jefe de este servicio) el 9 de julio de 1804, firmada al pie por el mismo el 11 de octubre, constatando haber recibido las piezas a su satisfacción; también está el recibo del grabador **Miguel Birués** fechado el 25 de septiembre de 1804 indicando todas las armas y letras que grabó en las piezas y que importaron 138 reales, 30 maravedis.

Además hay varias tasaciones de los contrastes **Correa** y **Castroviejo** de las piezas nuevas que hizo **Marschal**: «Tres portacaldos iguales redondos lisos con tres cartones por pies, pico, asa, tapa engoznada, remate, dorados por dentro con armas reales y letras, pessen veinte y seis marcos, una onza, siete ochavas, valen a ochenta reales de plata provincial el marco 2.980 reales y tres cuartos. Un plato grande redondo liso con moldura torneada al canto con armas reales y letras, pesa trece marcos, tres onzas, media ochava, vale a ochenta reales de plata el marco 1.070 reales y medio. Otro algo más pequeño redondo en contornos con armas reales y letras, pessa diez

marcos, siete onzas, seis ochabas y media, vale a ochenta rreales de plata el marco 878 reales. Una cacerola redonda lisa con mango por asa con letras, pessa quatro marcos, cinco onzas y seis ochabas, vale a ochenta rreales el marco, 377 reales y medio. Un tenedor liso con armas reales y letras, pessa tres onzas, seis ochabas, vale a ochenta rreales el marco, treinta y siete rreales y medio. Suman las partidas anteriores quatro mill quatrocientos sesenta y dos rreales y quartillo de plata, que hacen ocho mill novecientos veinte y quatro rreales y medio de vellón. En el contraste. Madrid 26 de septiembre de 1804». «Dos cacerolas de plata medianas redondas lisas con los mangos rotos y un pedazo pequeño, dos espumaderas rotas, un mango de ellas, un portacaldo redondo liso con tres cartones por pies, pico, asa, tapa engoznada, remate con armas reales, dorado todo, un braserillo redondo calado con tres pilastras, platillo y cañón para el mango de madera, pesa treinta y un marcos una onza, quatro ochavas, que hacen doscientas cuarenta y nueve onzas y quatro ochabas de plata. En el contraste. Madrid 22 de septiembre de 1804. Compuesto. Derechos de peso 7 reales de vellón».

En el mismo documento aparece otra cuenta presentada por el artífice **Carlos Marschal** de piezas hechas de nuevo y algunas composturas para la servidumbre del oficio de Cerería. «Son composturas en las siguientes piezas: doce candeleros, cuatro veladores, tres platillos de despabiladeras, tres despabiladeras. Importó la cuenta con la plata añadida 1.106 reales, 30 maravedis. Madrid 4 de diciembre de 1804. **Carlos Marschal**». El visto bueno lo daba **Domingo Urquiza** el 6 de diciembre del año citado. La cuenta además fue reconocida por Herrera (que ignoramos qué cargo tenía). Por otra parte el jefe de la Cerería don Juan Antonio Redondo el 11 de octubre de 1804 escribía al intendente diciendo que autorizara el abono para que se arreglaran las piezas que estaban en mal estado como candeleros, espabiladeras etc. Se autorizó al día siguiente y las piezas estaban entregadas a satisfacción del mencionado Redondo el 24 de noviembre.

Por otro lado las tasaciones de los contrastes **Correa** y **Castroviejo** corresponden a las piezas viejas que se reparan y dice así el documento: «Tres platillos de plata para espaviladeras ovalados, los dos iguales en contornos, quatro cartones por pies, puentes, asa de cartón y tres espaviladeras rotas las dos iguales pendientes una cadena, la una falta de la una (sic) pessen siete marcos, y una ochava que acen cincuenta y seis onzas y una ochava de plata. Para componer. En el contraste. Madrid 29 de octubre de 1804». Por los derechos del contraste cobraron 4 reales.

Asimismo presentaron el recibo por tasar las obras siguientes: «Doze candeleros de plata iguales con pies y mecheros redondos rotos en contornos y todo con número, pessen treinta y seis marcos y seis onzas, que hacen doscientos noventa y quatro onzas de plata. Para componer. En el contraste Madrid 29 de octubre de 1804». Por el reconocimiento de estas piezas viejas cobraron 12 reales.

La tasación de otras piezas viejas es la que sigue: «Doze candeleros de plata iguales con pies, mecheros redondos, en contornos, rotos, todos con números, pessen treinta y seis marcos, siete onzas, siete ochabas y media, que hacen doscientas noventa y cinco

onzas, siete ochabas y media de plata. En el contraste Madrid 26 de noviembre de 1804. Compuesta». Cobraron por esta tasación también 12 reales.

Y por último otras dos tasaciones de este momento que citamos textualmente: «Tres platinillos de plata para espaviladeras ovalados, los dos iguales en contornos con quatro cartones por pies, puentes, asa de cartón, tres espaviladeras rotas, las dos iguales pendientes de ellas una cadena, las una falta, pesa todo siete marcos, una onza, siete ochabas, que hacen cincuenta y siete onzas y siete ochavas de plata. Compuestas. En el contraste. Madrid 26 de noviembre de 1804». Cobraron 4 reales por su trabajo. La última tasación de este momento es ésta: «Quatro veladores de plata iguales con pie y cañón que sirbe de columna con arandela cada uno, todo liso, pessan sesenta marcos, quatro onzas, seis ochabas, que hacen cuatrocientos ochenta y quatro onzas y seis ochabas de plata. Compuestas. En el contraste. Madrid 26 de noviembre de 1804». Por su trabajo a los contrastes se les dio en ésta ocasión 18 reales.

Fijémosnos en que todas las obras que compone o hace de nuevo son domésticas o civiles y no hay ninguna religiosa. Como veremos más adelante quizá se especializara en ese tipo de piezas, aunque como documentaremos en otro trabajo posterior al que nos ocupa, también hizo con posterioridad algunas religiosas.

Del año 1805 solo tenemos la noticia de que recibió en el mes de diciembre «en metálico 2.388 reales y 4 maravedís por su cuenta de obras para el mismo oficio de la Sausería». Por otra parte pensamos que pudo estar haciendo desde fin de año piezas que cobró en enero de 1806 como enseguida referimos. Asimismo en nuestra opinión pudo estar trabajando para otra clientela (puesto que ser platero de la Real Casa no impedía tener otros clientes) o vendiendo los numerosos y variados objetos que tenía en su tienda.

Ya de 1806 tenemos varias noticias de gran interés que serán expuestas por orden cronológico:

El 9 de enero de este año realizó sendas composturas en piezas que eran para la real servidumbre, así reparó 49 platos trincheros, dos de ellos más ondos, con un peso de 125 marcos, 7 onzas y dos ochavas «como consta a la buelta de la fe del contraste» los cuales se bruñeron por dentro y fuera dejándolos como nuevos, importó cada uno 56 reales, teniendo como costo 274 reales. Por contrastar estas obras los marcadores cobraron 30 reales y por llevar y traer dicha plata 8 reales. «Tengo recibido según consta de la fee del contraste que acompaña a la buelta 49 platos, dos mas ondos que han pesado ciento y veinte y ocho marcos y dos onzas, siendo la diferencia después de concluído de dos marcos, dos onzas, seis ochavas de plata. Son vaja a esta cuenta por quedar la cantidad de 375 reales vellón al respecto de 20 reales onza, que son 375 reales. Mas por el aumento de un real en cada onza de dicha 18 $\frac{3}{4}$. Resumen. Diferencia 2.388 reales $\frac{1}{4}$. Data 393 $\frac{3}{4}$. Cargo 2.782 reales. Resulta a mi favor 2.388 reales $\frac{1}{4}$. Madrid 9 de enero de 1806. Carlos Marschal». El visto bueno a la cuenta se dió el mismo día por **Ildefonso Urquiza** (que en esta ocasión había sustituido a su padre **Domingo Urquiza** por indisposición de éste).

La entrega de las piezas al jefe del oficio de Sausería, don Genaro Gutiérrez, se demoró unos días hasta el 13 del mismo mes¹³.

El 28 de febrero de este año recibió en metálico 7.061 reales, 8 maravedís por el último gasto hecho en la real servidumbre de la Reina de orden del Exmo. Sr. Mayordomo mayor. Asimismo en julio se le abonaron también en metálico 4.839 reales y 28 maravedís por blanquear y bruñir 90 platos trincheros y dos compoteros del oficio de Sausería. Y en agosto le abonaron 1.849 reales y 15 maravedís por una cuenta fechada el 7 de agosto, referida a las composturas que ejecutó en piezas de plata para la Sausería y Cocina de Boca.

También en febrero de 1806 se ocupó de hacer un velador nuevo para la Real Casa en virtud de orden del señor don Francisco Montes, contralor general e intendente. La plata utilizada pesó –según la fe del contraste– 23 marcos, 5 onzas y media ochava y el costo fue de 3.781 reales 17 maravedís. Por el aumento de un rreal en onza de las 189 que pesa, 189 reales. Por la hechura de dichas alhajas a razón de 16 reales cada una importaron 3.025 reales. Por derechos del contraste y un mozo 14 reales. Por el cajón y el papel cortado 34 reales. Importó el total de esta cuenta 7.061 reales $\frac{1}{4}$ «salvo error de pluma o suma que se encontrase se deberá deshacer y para que conste lo firmo. Madrid veinte y ocho de febrero de mill ochocientos seis. *Carlos Marschal*».

El visto bueno a la cuenta lo dio **Alfonso de Urquiza** (firmado y rubricado), quien dijo que había visto el velador nuevo de plata del que se habla en la cuenta y dijo estar bien hecho y el precio arreglado.

En nota aparte dirigida al señor don Francisco Antonio Montes pone «*La alaja mandada hacer por su Majestad cuya cuenta que devuelvo me acompaña usted con su oficio de 7 del corriente se puso inmediatamente en manos de su Majestad y como ha dispuesto de ella no resulta para ningún oficio cargo alguno como usted solicita y está mandado y así dispondrá usted para satisfacer dicha cuenta que los 7.061 reales y $\frac{1}{4}$ a que asciende su importe se considere en la relación de gastos mensuales refiriéndose a un gasto hecho de mi orden para la real servidumbre. Dios guarde a usted muchos años. Aranjuez 12 de marzo de 1806. El duque de San Carlos*».

Por otra parte consta el recibo del grabador **Miguel Birués** de 8 reales por grabar un escudo en la pantalla del velador y dice que los recibió de don Carlos y firmó el 27 de febrero de 1806. Hay también una tasación hecha por **Correa y Castillejo** del mismo día que pone «*un velador de plata con el pie triángulo, columna atornillada, arandela redonda, pantalla obalada con cañón calado, un cañón suelto engoznado por el medio y otro cañón que sirve de tapa, todo liso con un excudo de armas reales en la pantalla, que pesa veinte y tres marcos, cinco onzas y media ochava, vale a ochenta reales de plata provincial el marco, tres mill setecientos ochenta y un rreales y quartillo de vellón*»¹⁴.

13 Ibidem. Legajo 45, 2ª caja.

14 Ibidem. Legajo 81, 1ª caja.

Por cuenta de **Carlos Marschal** –a quien se denomina por vez primera platero de la casa del Rey del 7 de agosto de 1806– sabemos que compuso varias obras por orden del intendente don Francisco Montes¹⁵. «*Primeramente me hago cargo de treinta platos trincheros, una compotera, quatro ovalados de 5ª clase con sus tapas, la una de trinchero y una guarnición de plata para taza para dorarlo, que todo pesa 112 marcos, 7 onzas, como consta de la fee del contraste que presento. A dichas piezas se les ha quitado 6 marcos, 5 onzas y 2 ochabas que a veinte y un reales onza importan mill ciento diez y ocho reales de vellón. Idem me hago cargo de dos braserillos, quatro cacerolas, una tapa, un plato grande y un librillo que pesa 44 marcos, 1 onza y 6 ochabas como consta de dicha fee del contraste y resulta a mi favor 30 ochavas de plata que hacen reales de vellón siete y 17 maravedís de vellón. Por la compostura de 31 platos a 56 reales cada uno, 1.736 reales. Por los 4 ovalados con sus tapas a 74 cada uno, 296 reales. Por el dorado de una guarnición de la taza 84 reales. Por una tapa redonda de un trinchero 74 reales. Por los dos braserillos que se les ha soldado por varias partes 168 reales. Por 4 cacerolas 130 reales. Por componer un librillo 64 reales. Por un plato grande 56 reales. Por los números puestos en varias piezas consta de la cuenta del grabador que son 436 reales». Nota al margen: «Véase esta vaja de 160 reales. Por los derechos del contraste 70 reales. Importa la data 3.127 reales, 15 maravedís. Idem el cargo 1.118 reales. Alcance a mi favor 2.009 reales, 15 maravedís. Madrid siete de agosto de mil ochocientos y seis. **Carlos Marschal**». El visto bueno a estas composturas lo dio **Domingo de Urquiza** el 6 de agosto. Otra nota en el recibo pone: «*Vaxa: No siendo practica el avono de las diligencias que se ponen en la partida de 364 reales por hallarse invertido en las obras como suceda a todos de lo que está enterado este interesado, previno eran de revajo por esta razón 160 reales y que lo demás lo había gastado en mozos en conduzi3n de la plata 160 r. Líquidos 1.849 reales, 15 maravedís*». La nota y la firma corresponden a Herrera.*

Por otra parte la petición del arreglo de obras para la servidumbre de la princesa data del 8 de julio de 1806 por parte de don Genaro Gutiérrez; el 9 de dicho mes se dio la autorización y el 2 de agosto recibió las piezas hechas a su satisfacción. Por otra parte el 7 de julio don Gabriel Álvarez –que debía ser el jefe del oficio de la Cocina de Boca– pedía se reparasen algunas piezas de ese oficio y se blanquearn algunas de las que tenía la princesa en su retrete. Éstas eran: cazuelas de mano, tapa de dicha y braserillo de espíritu. La orden se dio el 9 de julio de 1806 y el platero recibió las piezas el 1 de agosto. Las tasaciones, fechadas el 15 de julio y el 4 de agosto están firmadas únicamente por **Antonio Castroviejo**. Los honorarios que recibió el tasador fueron 36 reales en la primera fecha citada y 34 en la segunda. Dice así el documento: «*Treinta y cinco platos de plata, los treinta y uno redondos, el uno ondo y los quatro medianos iguales ovalados en contornos; cinco tapas, las quatro pequeñas iguales obaladas la otra redonda, lisas caladas con asa bolante cada una, todo con armas reales y una guarnición para caja, con dos cartones engoznados, dorada, pesan*

15 Ibídem. Legajo 82, 1ª caja.

ciento seis marcos, una onza, seis ochabas, que hacen ochocientos cuarenta y nueve onzas y seis ochabas de plata. Compuesto». «Dos braserillos iguales triángulos, con seis cartones, los tres por pies, los otros tres engoznados, candileja en el medio con tapa, un cuadrado suelto y cañón para el mango, quatro cacerolas redondas, la una algo mayor, con mango cada una, una tapa también redonda con mango, un plato grande redondo con moldura torneada al canto y un librillo mediano redondo todo liso con armas reales, pessa cuarenta y quatro marcos, dos onzas y una ochava, que hacen trescientas cincuenta y quatro onzas y una ochaba de plata. Compuesto».

Otro de los recibos del platero a quien se dedican estas líneas data del 21 de febrero de 1806 aunque no recibió las piezas hasta el 5 de julio don Genaro Gutiérrez que fue quien pidió el arreglo de las mismas. El recibo del platero dice así: «Cargo: primeramente me hago cargo de noventa y ocho platos trincheros y dos compoteros que pesaron como consta de la fee del contraste que presentó doscientos cincuenta y siete marcos, dos onzas y tres ochabas y se les ha quitado cuarenta y dos onzas y seis ochabas que importaban con su aumento ochocientos cincuenta y siete reales y seis maravedís de vellón. Data: Primeramente por componer dichos platos, bruñirlos por dentro y fuera dejándolos como nuevos, a razón de cincuenta y seis reales cada uno importan 5.600 reales. Por los derechos del contraste 61 reales. Por los mozos de llebar y traer esta plata 36 reales. El alcance a su favor fue de 4.839 reales y 28 maravedís. Madrid. **Carlos Marschal**». Curiosamente no pone fecha como tampoco el reconocimiento y visto bueno de **Urquiza**. Además también reconoció Herrera. La petición del arreglo de los platos la firma don Genaro Gutiérrez el 21 de febrero de 1806 quien certificó haber recibido las piezas el 5 de julio de 1806¹⁶.

La primera noticia con que contamos del año 1807 es de enero cuando le pagan 5.307 reales y 10 maravedís por cuenta del 6 del corriente de las composturas hechas en varias alhajas para las reales servidumbres¹⁷. Y en este mismo año hay todavía le adeudaban dinero por el botiquín de la Reina pero no dicen cuanto¹⁸.

Además en este año conocemos sendas cuentas del artífice que pasamos a comentar¹⁹. La primera data del 6 de febrero de 1807 que fue revisada por **Alfonso de Urquiza** (cuyo nombre es indistintamente usado por él como Alfonso e Ildefonso) el mismo día opinando que estaba bien ejecutada y arreglados sus precios. También fue reconocida por Herrera que firma su conformidad. Según parece las piezas eran para las reales servidumbres. En primer lugar se citan las del Real oficio de Sausería: «*Se han compuesto dos terinas de plata redondas completas y dos cucharones redondos y quatro tapas obaladas, se le a quitado como consta en la fe de contraste dos marcos, una onza y una ochaba a 21 reales la onza, importa reales bellón 359 reales, 20 maravedís*». A continuación se citan las hechuras y composturas para el

16 Ibídem.

17 Ibídem. Legajo 45, 1ª caja.

18 A.G.P. Sección administrativa. Bolsillo secreto de la reina María Luisa. Legajo 222.

19 A.G.P. Reinado Carlos IV. Casa. Legajo 82, 1ª caja.

Real ofizio de la Cava: «Un taller y dos saleros sobredorados, tres frasqueras iguales, una caja para bizcochos, tres boticines, un cubillo con su frasco y bonba dorada por dentro, un perolote, tres trincheros, un candelero se le a quitado como consta en la fe de contraste quatro onzas y zinco ochabas que importan a 21 reales la onza 97 reales, 24 maravedís. Data: Se an compuesto dos terinas completas con sus platos y cucharones y soldar los tres pies que an estado rrotos dejándolos como nuevos, importan 656 reales. Por el oro y trabajo de dorar dos terinas y dos tapas de dichas terinas importan 1.450 reales. Se an compuesto quatro tapas obaladas de quarta clase dejándolas como nuebas a 85 reales cada una importan 340 reales».

»Se an compuesto tres boticines con tres frasqueras que se an tenido que desarmar todos enteramente para poder azer las composturas necesarias como en los cuerpos las tapas de dichas piezas desenrollarlos y repasarlos, soldar asas y azer goznes nuevos y soldar los cuerpos en barias partes blanquecerlos y dejarlos corientes, importan 1.496 reales. Por el oro y trabajo de dorar las frasqueras importa 360 reales. Se a compuesto una caja para bizcochos, el asa y gosne y blanquecerla, importa 76 reales. Se a compuesto un taller y dos saleros sobredorados, se an compuesto las tapas y repasarlos, importan 120 reales. Se a compuesto un cubillo completo con su frasco y bonba, desenrollar y reparar dichas piezas y blanquecerlas, importa 194 reales. Por el oro y trabajo de dichas piezas como frasquera con su tapa y bonba importa 690 reales. Se a compuesto un perolote, soldarlo en barias partes, desenrollarlo y blanquecerlo, importa 66 reales. Se a compuesto tres trincheros por dentro y fuera dejándolos como nuevos a 56 reales cada uno, importan 168 reales. Se a compuesto un candelero y blanquecerlo, importa 34 reales. Por los derechos del contraste 64 reales. Por traer y llebar la plata 44 reales. Suma 5.758 reales. Resumen del cargo 456 reales, 24 maravedís. Data 5.758 reales. Resulta a mi favor 5.301 reales, 10 maravedís». La cuenta la revisó como era habitual **Alfonso de Urquiza** quien añade «He visto la obra de las reales servidumbres de que habla esta cuenta del platero de la Real Casa don Carlos Marschal y digo estar bien ejecutada y arreglados sus precios». La petición del arreglo de piezas por **Carlos Marschal**, según indicación del tasador **Domingo de Urquiza**, se había hecho por don Genaro Gutiérrez el 31 de agosto de 1806. El 3 de septiembre se dio autorización para ello. La recepción de las piezas fue el 2 de enero de 1807.

Por otra parte en el mismo documento²⁰, a continuación del que acabamos de mencionar, figura cómo el encargado del oficio de Panetería y Cava don Francisco Chacón el 9 y 15 de julio de 1806 pedía que don **Domingo de Urquiza** arreglara las piezas que se necesitaban de su oficio. Se dio autorización el 12 y el 16 de julio respectivamente y las obras se entregaron compuestas todas el 7 de febrero de 1807. En ningún momento se indica quien las hizo y la cuenta tampoco lleva la firma del artífice que pudo ser **Domingo de Urquiza** o el propio **Carlos Marschal**, ambos plateros reales que eran a los que más obras se encargaban tanto para hacer de

20 Ibidem.

nuevo como para arreglar. Conocemos las piezas por la descripción que hace de ellas el tasador **Antonio de Castroviejo**, las que se arreglan fueron: «tres frasqueras de plata iguales quadradas prolongadas, con dos cubos a la parte de adentro; y una garrapiñera obalada con tapa atornillada, contratapa y asa volante cada una; una caja quadrada prolongada con tapa engoznada, asa bolante y un gancho engoznado; un librillo redondo con un quadrado por pie y dos asas; un candelero con pie y mecheros obalado, todo liso; tres platos trincheros iguales, redondos, en contornos con moldura de cintas; un cubo redondo con dos conchas, asa bolante; una garrafa también redonda; dos mascarones, asa, tapa dorada por dentro y una bombilla también dorada, todo con armas reales, compuesto pessa doscientos y un marco que hacen mill seiscientos ocho onzas de plata. En el contraste. Madrid 6 de diciembre de 1806. **Antonio de Castroviejo**. Derechos de peso 48 onzas». Seguidamente se presenta otra descripción de las piezas para reparar y la certificación del contraste que en este momento, como acabamos de ver, era sólo **Castroviejo**. «Dos terinas de plata iguales redondas, con cuatro garras por pies, con dos botones por asa, doradas por dentro, tapa también dorada por dentro y remate cada una; dos platos compañeros redondos en contornos y dos cucharones también redondos labrados de filetes, cuatro tapas obaladas en contornos cada dos iguales, las dos algo mayores, todas caladas, con asa bolante cada una, armas reales y letras. Para componer, pesan setenta marcos dos onzas, dos ochabas, que hacen quinientos sesenta y dos onzas y dos ochabas de plata. En el contraste Madrid 12 de agosto de 1806. **Antonio de Castroviejo**». Cobró 16 reales. Estas mismas piezas ya arregladas se tasaron el 6 de diciembre de 1806. «Dos terinas de plata iguales redondas con cuatro garras por pies, dos cabezas de león, asa bolante, contraterina con dos botones por asas, doradas por dentro, tapa también dorada por dentro y remate cada una, dos platos compañeros redondos en contornos, dos cucharones redondos labrados de filetes, cuatro tapas obaladas en contornos cada dos iguales, las dos algo mayores, todas caladas con asa bolante cada una, con armas reales y números, compuestas, pesan sesenta y ocho marcos, tres onzas y una ochaba que hacen quinientos cuarenta y siete onzas y una ochaba de plata». Cobró el marcador 16 reales por la tasación.

Más adelante figura otra partida²¹ de **Carlos Marschal** en que se denomina platero de la casa del Rey; se trata de obras de plata y composturas mandadas hacer por orden del intendente don Francisco Montes. «Primeramente me hago cargo de treinta platos trincheros; una compotera, cuatro ovalados de 5ª clase, con sus tapas, la una de trincherero y una guarnición de plata para taza para dorarlo, que todo pessa 112 marcos, 7 onzas como consta de la fee del contraste que presento. A dichas piezas se les ha quitado 6 marcos, 5 onzas y 2 ochabas, que a veinte y un reales onza importan mill ciento diez y ocho reales de vellón. Idem me ago cargo de dos braserillos, cuatro cacerolas, una tapa, un plato grande y un librillo que pessa 44 marcos, 1 onza y 6 ochabas como consta de dicha fee del contraste y resulta a mi favor 30 ochavas

21 Ibídem.

de plata que hacen reales de vellón siete y 17 maravedís de vellón». A continuación el artífice va indicando el costo total de cada una de sus obras arregladas: «Por la compostura de 31 platos a 56 reales cada uno 1.736 reales; por los 4 ovalados con sus tapas a 74 cada uno 296 reales; por el dorado de una guarnición de la taza 84 reales; por una tapa redonda de un trinchero 74 reales; por los dos braserillos que se les ha soldado por varias partes 168 reales; por 4 cacerolas 130 reales; por componer un librillo 64 reales; por un plato grande 56 reales; por los números puestos en varias piezas, consta de la cuenta del grabador que son 436 a razón de 6 maravedís cada uno importan 77 reales, 32 maravedís. Por mi trabajo del tiempo que he ocupado en las diligencias y los mozos que han traído y llebado dicha plata importan todo de las dos partidas de plata 364 reales. Nota al margen: Véase esta vaja de 160 reales. Por los derechos del contraste 70 reales. Importa la data 3.127 reales, 15 maravedís. Madrid siete de agosto de mil ochocientos y seis. **Carlos Marschal**». El visto bueno de **Domingo Urquiza** data del 6 de agosto.

«Vaxa: No siendo práctica el avono de las diligencias que se ponen en la partida de 364 reales por hallarse invertido en las obras como suceda a todos de lo que está enterado este interesado, previno eran de revajo por esta razón 160 reales y que lo demás lo había gastado en mozos en conducción de la plata. Líquidos 1.849 reales, 15 maravedís». La nota y la firma son de Herera.

Por otra parte la petición del arreglo de obras para la servidumbre data del 8 de julio de 1806 por parte de Genaro Gutiérrez, el 9 se dio la autorización y el 2 de agosto recibió las piezas hechas a su satisfacción. Además, el 7 de julio don Gabriel Álvarez, jefe del oficio de la Cocina de Boca del Rey, pedía se repararan algunas piezas de este oficio y se blanquearan otras de las que tenía la princesa en su retrete, concretamente varias cazuelas de mano, tapa de dicha, braserillo de espíritu de vino; se dio la orden el 9 de julio y recibió las piezas el 1 de agosto. Las tasaciones del contraste **Antonio Castroviejo** son las siguientes: «Treinta y cinco platos de plata, los treinta y uno redondos, el uno ondo y los quatro medianos iguales ovalados, en contornos; cinco tapas, las quatro pequeñas iguales obaladas, la otra redonda, lisas caladas con asa bolante cada una, todo con armas reales y una guarnición para caja, con dos cartones engoznados, dorada, pesan ciento seis marcos, una onza, seis ochabas, que hacen ochocientos cuarenta y nueve onzas y seis ochabas de plata. Compuesto. Dos braserillos iguales triángulos, con seis cartones, los tres por pies, los otros tres engoznados, candileja en el medio con tapa, un cuadrado suelto y cañón para el mango, quatro cacerolas redondas, la una algo mayor, con mango cada una; una tapa también redonda con mango, un plato grande redondo con moldura torneada al canto y un librillo mediano redondo, todo liso con armas reales, pessa cuarenta y quatro marcos, dos onzas y una ochava que hacen trescientas cincuenta y quatro onzas y una ochava de plata. Compuesto».

Respecto al año 1807 encontramos la siguiente documentación; se trata de una cuenta presentada por **Carlos Marschal** con la obra compuesta para la real servidumbre del oficio de Sausería. «Primeramente me hago cargo de dos soperas, dos

platos y quatro cucharones que pesan cincuenta marcos y cinco ochabas como consta de la fee del contraste. Se ha quitado en dichas piezas onze onzas y cinco ochabas que a 20 reales la onza y un real de aumento en cada una importa todo 243 reales. Primeramente es data dos soperas redondas con sus tapas y platos correspondientes y en una tapa se ha tenido que soldar dos piezas desabollarlos y quatro cucharones que estaban rotos los mangos por el marco arenándolos y bruñéndolos, quedando todo como nuevo, que valen dichas composturas 680 reales. Por dorar los dos forros y las dos tapas por dentro importa el oro y trabajo 1.450 reales. Por derechos del contraste y mozos de traer y llevar la plata 32 reales. Importa el cargo 243 reales. Idem la data 2.162 reales. Alcanze a mi favor 1.919 reales. Madrid veinte y seis de julio de mill ochocientos siete. **Carlos Marschal**». Como en otras ocasiones fue **Ildefonso de Urquiza** quien valoró las piezas tras reconocerlas y también el coste de las mismas y dijo «*he visto y reconocido la plata que espresa esta cuenta y digo estar bien ejecutada en compostura y arreglados sus precios. Madrid julio 29 de 1807*». La cuenta fue reconocida también por Herrera quien firma el documento dando así su conformidad.

La petición de don Genaro Gutiérrez, jefe del oficio de Sausería, había sido el 16 de marzo de 1807. Contestó desde Aranjuez el 17 de abril del mismo año que se arreglaran las piezas citadas (terinas, soperas compuestas de cuerpo, alma, tapa, plato y cucharón y dos cucharones, además de otras que necesitar reparo); añadía asimismo el mencionado que se presentaran al reconocimiento del tasador. Las obras se recibieron ya arregladas el 3 de julio del citado año según certificación del mismo Gutiérrez. La tasación de las piezas estropeadas está firmada por los contrastes **Antonio de Castroviejo** y **Pedro Colomo**, el 31 de enero de 1807 y cobraron por derechos 12 reales. Dice así la tasación «*Dos soperas de plata iguales redondas lisas con quatro garras por pies, dos cabezas de león con asa redonda bolante, forro dorado por dentro con remate cada una, dos platos redondos para dichas y quatro cucharones redondos, los tres rotos con sus pedazos, todo con armas reales. Para componer, pessa cincuenta marcos y cinco ochabas que hacen cuatrocientas onzas y cinco ochabas de plata*».

Las siguientes piezas arregladas se tasan el 30 de junio y los contrastes cobraron asimismo 12 reales. «*Dos soperas de plata iguales, redondas, lisas, con quatro cartones por pies, dos cabezas de león con asa redonda bolante, forro dorado por dentro, dos botones por asas, tapa también dorada por dentro con remate cada una, dos platos redondos en contornos para dichas y quatro cucharones redondos, todo con armas reales, pesa cuarenta y ocho marcos y cinco onzas. Compuesto, que hacen trescientas y ochenta y nueve onzas de plata*».

Y por última partida del mismo año 1807 es la cuenta que presentó **Carlos Marschal** por obra ejecutada para la servidumbre del Retrete del Príncipe. «*Primeramente me hago cargo de un jarro que pesó 6 marcos, 1 onza, 4 ochavas, que balen 99 reales. Por el aumento de 49 ½ de un real por onza 49 reales y 17 maravedis. Es data un jarro nuevo redondo liso, con tapa y asa y armas reales que pesa 6 marcos,*

5 onzas, 7 ochavas y vale a veinte rreales la onza, 1.077 reales y 17 maravedís, como consta de la fee de contraste. Por su echura a diez reales onza importa 538 reales, 225 maravedís; por el rreal de aumento en onza, 53 reales, 25 maravedís; por el grabado de las armas 8 reales; por derechos del contraste 3 reales; Importa el cargo 1.039 reales, 17 maravedís. Idem la data 1.681 reales. Alcance a mi favor 641 reales, 17 maravedís. Madrid 26 de julio de mil ochocientos siete».

El tasador **Ildefonso de Urquiza** vió la pieza tres días después, y dijo que el jarro nuevo de plata que expresaba la cuenta lo encontraba bien ejecutado y los precios arreglados. Reconoció también la cuenta Fernández. La petición del jefe del oficio de Retrete del príncipe, Juan Fulgosio, data del 9 de junio de 1807 y firmó dando su conformidad. La orden para que se ejecutara la pieza mencionada llegó el 19 de junio y justo un mes después, el 19 de julio, se recibió la obra nueva. Por otra parte la tasación de la pieza vieja data del 7 de julio de 1807 y está firmada por los contrastes **Castroviejo** y **Colomo**, quienes cobraron 3 reales por los derechos. Dice así la tasación: «Un jarro de plata redondo liso con un cuadrado por pie, pico, asa, tapa engoznada con remate, con armas reales, pessa seis marcos, una onza, quatro ochabas, valen a ochenta rreales de plata provincial el marco, novecientos noventa rreales de vellón. En el contraste mediante que la tasación de la obra nueva es la siguiente: Un jarro de plata redondo liso, con pie, pico, asa, tapa engoznada con remate y un escudo de armas reales tallado, pessa seis marcos, cinco onzas, siete ochabas, vale a ochenta rreales de plata provincial el marco, mill setenta y siete rreales y medio de vellón».

Y por último del año 1808 que es cuando decidimos terminar este artículo coincidiendo con el inicio de la guerra napoleónica tenemos por un lado el cobro por parte del artífice de 1.742 reales y 17 maravedís que recibió el 5 de marzo de dicho año de la plata bruñida para la servidumbre del oficio de Sausería²². Además tenemos una cuenta de **Carlos Marschal** que recoge las composturas hechas para la real servidumbre en virtud de orden del señor don Pelegrín Llanderal, contralor general de la Real Casa²³. «Primeramente me hago cargo de tres caxas para frasqueras con dos cubos a la parte de adentro; cinco tapas, tres frasqueras con tapa, contraterina y un cuvo redondo y una alzadera compuesta otra que no tenía compostura y se entregó pesan 168 marcos consta de la fee del contraste que presentó hacen 1.344 reales. Dichas piezas compuestas pesan como consta de la fee del contraste 168 marcos 1 onza, 7 ochavas, resultan a mi favor por ser 1.345 onzas, 7 ochavas la onza y 7 ochavas que se figuran 1.345 reales 7 ochavas la onza y siete ochavas que se figuran 1.345 reales, 7 maravedís. Me hago cargo de 18 platos trincheros redondos que pesan 53 marcos una onza 6 ochavas que hacen 42 onzas y 6 ochavas como consta de la fee del contraste, compuestos 425 reales, 6 maravedís. Los mismos platos por componer pesan 54 marcos, 5 onzas, 6 ochavas que hacen 437 onzas como consta de la fee y

22 Ibídem. Legajo 45, 2ª caja.

23 Ibídem. Legajo 85, 1ª caja.

resultan 12 onzas contra mi 437 reales, 6 maavedis. Me es cargo dichas doce onzas que a 21 reales cada una incluso el real de haumento importan 252 reales. Data: Primeramente por la compostura de los 18 platos, bruñirlos por dentro y fuera 1.008 reales. Se ha quitado a dichos plaatos las 12 onzas que ban referidas que a 21 reales con el haumento del real importan 252 reales que se revajan. Por las composturas de 3 frasqueras que se han tenido que desarmar enteramente para hacer las compos-turas necesarias como los cuerpos y forros de dichas piezas, repasarlos, soldándolos por muchas partes como asas y goznes y cuerpos y hacer algunos pasadores nuevos y blanquerlos quedando corrientes en un todo 1.289 reales. Por la onza y siete ochavas de plata que se ha puesto a dichas piezas a 21 reales de haumento 38 reales 20 maravedis. Un cubo con una asa que se le ha tenido que quitar el suelo por motivo que tenía una composición de estaño y se ha tenido que componer nuevo 187 reales. Por una alzadera grande cuadrilonga rota por las esquinas y por vajo del cuerpo arrancadaa una asa 144 reales 4 maravedís. Por el oro y trabajo de tres frascos para dichas frasqueras 396 reales. Por los derechos del contraste 102 reales. Por traer y llevar la plata 28 reales. Importa esta cuenta 2.940 reales de vellón salvo error de suma o pluma y veinte maravedís. Madrid 18 de enero de 1808. **Carlos Marschal**».

El visto bueno lo dio **Ildefonso de Urquiza** unos días después, concretamente el 24 de enero. Las tasaciones de las mencionadas obras van a continuación: «Tres cajas de plata para frasqueras iguales, cuadradas, prolongadas, con dos cubos a la parte de adentro ovalados sobrepuestos y cinco tapas engoznadas con remate y dos asas también engoznadas cada una algunas rotas; tres frasqueras obaladas con tapa y asa; contraterina atornillada con asa bolante cada una rota; un cubo redondo con su asa bolante; una pieza grande obalada onda cuadrada prolongada en contornos con dos asas bolantes, todo liso con armas reaales. Para componer, pesan ciento sesenta y ocho marcos que hacen mill trescientas cuarenta y quatro onzas de plata. En el contraste Madrid 9 de julio de 1807».

«Tres cajas de plata para frasqueras iguales cuadradas prolongadas con dos cubos a la parte de adentro ovalados, sobrepuesto y cinco tapas engoznadas con remate, dos asas también engoznada cada una, algunas rotas; tres frasqueras obaladas con tapa, asa, contratapa atornillada con asa bolante cada una rotas; un cubo redondo con asa bolante y una pieza grande obalada onda cuadrada prolongada en contornos con dos asas bolantes todo liso con armas reales. Compuesto. Pessa ciento sesenta y ocho marcos una onza, siete ochabas que hacen mill trescientas cuarenta y cinco onzas y siete ochabas de plata. En el contraste Madrid 24 de diciembre de 1807».

«Diez y ocho platos de plata trincheros iguales redondos en contornos con moldura de baquetas y cintas con armas reales para componer, pessan cincuenta y quatro marcos cinco onzas, seis ochabas que hacen cuatrocientas treinta y siete onzas y seis ochabas de plata. En el contraste Madrid 4 de agosto de 1807». La petición del arreglo de las piezas partió de don Francisco Chacón el 5 de julio de 1807. El mismo día se dio la orden de que se hicieran. Recibió las piezas arregladas el 2 de enero de 1808.

Otra cuenta²⁴ de **Carlos Marschal** de la obra compuesta para el oficio de Sausería por orden del señor Pelegrín de Llanderal, contralor general, se refiere al cargo de «*quarenta platos trincheros que pesan ciento y dos marcos, cinco onzas que como consta de la fe de contraste que presentó hazen onzas 821. Data: cuarenta platos compuestos, bruñidos por dentro y fuera, desabollarlos, dejarlos como nuevos, pesan según fe de contraste nobenta y nueve marcos, dos onzas, dos ochavas y media y hazen onzas 794 1/2. De componer los dichos cuarenta platos a cincuenta y seis reales cada uno importan 2.240 reales. Se an quitado de dichos cuarenta platos como consta de la fe de contraste veinte y seis onzas, cinco ochavas y media a razón de veinte y un reales, que importa con su real de aumento 560 reales 17 maravedís. Derechos del contraste cuarenta y siete reales. Por llevar y traer la plata diez y seis reales. Resulta a mi favor 1.742 reales, 17 maravedís.*

De forma que importando el cargo quinientos sesenta reales y diez y siete maravedís resulta a mi favor mil setecientos cuarenta y dos reales y diez y siete maravedís salvo horror de pluma o suma que se encontrase se deberá deshacer en cuya virtud lo firmo en Madrid a 5 de abril de 1808. Carlos Marschal».

El visto bueno que dio **Ildefonso de Urquiza** tuvo lugar el mismo día y la cuenta fue reconocida además por Herrera.

Por otra parte el 4 de febrero desde Aranjuez el jefe del oficio de Sausería don Genaro Gutiérrez había pedido que el platero de la Real Casa **Carlos Marschal** arreglara 40 trincheros porque se encontraban inútiles para usarlos en la servidumbre de la Reina. El día 8 el contralor contestaba que los hiciera siendo supervisada la obra antes y después por el tasador. La obra estaba entregada el 8 de abril. Las tasaciones de las piezas para componer y ya compuestas estaban firmadas por **Pedro Colombo** y **Antonio de Castroviejo**. La primera data del 11 de febrero y dice lo siguiente: «*Cuarenta platos de plata trincheros iguales redondos en contornos, con armas reales, de letras y números, pessan ciento dos marcos y cinco onzas que hacen ochocientas veinte y una onzas de plata*». Cobraron por su trabajo 24 reales.

La segunda tasación data del 26 de marzo y cobraron 23 reales: «*Quarenta platos de plata trincheros iguales redondos en contornos con armas reales, letras y números, pessan noventa y nueve marcos, dos onzas, dos ochabas y media, que hacen setecientas noventa y quatro onzas, dos ochabas y media de plata*».

24 Ibídem. Legajo 84, 2ª caja.

CONCLUSIONES

Para finalizar daremos cuenta de algunas conclusiones que hemos extraído de la documentación de los primeros años de **Carlos Marschal** en la Corte:

- 1^a que ya fuera por sí mismo como si fue convencido por otros artífices a venir desde su tierra natal a Madrid su llegada estuvo llena de éxitos profesionales puesto enseguida surtió de objetos varios a la Real Casa, por lo que como se dijo, el Rey le nombró maestro tornero en 1794 y platero real en 1804 tras pasar el correspondiente examen en el Colegio-Congregación de San Eloy de Madrid.
- 2^a que el trabajo para la Casa Real fue inicialmente de objetos «caprichosos» como las bolas de billar en marfil, o muebles guarnecidos de plata, piezas de oro, porcelana y bronce sobre todo.
- 3^a que se dedicó mucho a hacer piezas en oro para los botiquines de la Reina y del Rey y guarniciones en tazas, mesa etc
- 4^a que una vez nombrado platero real las piezas que hace para varios de los servicios reales (Sausería, Cerería, Cocina de Boca, Panetería, Cava, Retrete, Servidumbres etc) son de tipo civil, especialmente de vajilla.
- 5^a que por las cuentas que presentó en estos años (1794-1808) sabemos que cobró bastante por las hechuras, sobrepasando con frecuencia el precio del material.
- 6^a que observando las tasaciones que hacen **Domingo o Ildefonso de Urquiza** vemos que no pusieron pega a sus obras ni a los precios de las mismas.
- 7^a que por las descripciones de los contrastes **Blas Correa, Antonio de Castroviejo** y **Pedro Colomo** deducimos que prácticamente todas las obras respondían al estilo neoclásico que estaba de moda desde fines del siglo XVIII y durante bastantes décadas del siglo XIX. Tan sólo alguna que otra obra se define como «con borde de contorno» siendo esto una herencia del estilo anterior conocido como rococó.
- 8^a que lamentablemente ninguna de los cientos de piezas documentadas en este periodo se haya conservado, y lo que resulta más curioso, es que al iniciarse la guerra napoleónica le siguieran encargando obras lo que no debía ser habitual dadas las circunstancias históricas que se vivieron en esos años.

Apuntes para la Historia del Arte de la Platería en San Luis Potosí

ING. JUAN CARLOS OCHOA CELESTINO

DR. RICARDO CRUZALEY HERRERA

Plateros de Oficio, Investigadores independientes. Guadalajara, México

La actual ciudad de San Luis Potosí fue fundada hacia el año de 1592, tras haberse descubierto el sitio de un rico yacimiento mineral, que fue llamado Cerro de Señor San Pedro y Minas del Potosí, por Pedro de Anda. Este importante hallazgo generó el flujo de personas provenientes de varios rumbos, principalmente de la capital del Virreinato, quienes se asentaron en el valle cercano y trajeron con ellos un grupo de indígenas para realizar la pacificación de la zona y utilizarlos en la realización de los trabajos de servicio, construcción y explotación del real, lo que fue conformando la identidad propia de este asentamiento minero, el cual se distinguirá por ser uno de los más importantes productores de plata y oro en los territorios de la Nueva España.

San Luis Potosí formaba parte de la gran extensión que bajo la administración diocesana asentada en la antigua Valladolid, pertenecía al Obispado de Michoacán. Lo que volvió estrecha su relación con ella y se verá en diversas situaciones manifiesta. Debemos recordar también que en dicho obispado se encontraban, además de este real minero, los productivos reales mineros de Guadalcázar, de Guanajuato (1552-1553), el de Tlalpujahuá (1558) y Angangueo, entre otros más, ubicados en los hoy estados de Michoacán, Guanajuato y San Luis Potosí. Todos ellos, en diferentes momentos del periodo colonial, serían generadores de una riqueza sin precedentes,

que se vería reflejada en el desarrollo de la sociedad local, de su forma de vida y, por supuesto, también de Valladolid.

Como muestra de esto, se realizaron obras a partir de 1773 para renovar la Catedral de Valladolid, concluida pocos años antes en 1742, y donde entre otros trabajos figuran el cambio de la puerta del coro, la crujía y la barandilla del presbiterio, que anteriormente había fabricado el maestro latonero vecino de la capital, Felipe de la Vega, hechos en bronce, por otras, ahora de plata que fueron ejecutadas por el vallisoletano Maestro Platero Francisco de Rivas. Esta obra magnífica por la materia utilizada y su elegante diseño, ni para la propia Catedral de México se había considerado.

Es importante conocer los nombres de los sitios con los cuales tuvo su origen San Luis Potosí y con los que podremos relacionarlo al estructurar la referencia, que nos permitirá ir resolviendo el complejo tejido que le dio identidad en la conformación sobre su particular Historia de la Platería; a saber: el nombre del primer asentamiento cuando se descubren las vetas del mineral, del que ya hacíamos mención, fue referido como Cerro de San Pedro y Minas de Potosí, el nombre del otro sitio fue San Luis, en el acta que se considera fundacional de la villa, situado en el valle cercano al real minero. Partiendo de ahí, proponemos las interpretaciones de los diversos marcadores que presentaremos y que fueron utilizados durante el inicio del ejercicio de la Caja Real de este real minero.

Para reglamentar los trabajos de plata labrada, que se realizaban en los obradores de cada lugar en donde había Cajas Reales o en otros donde no había, y que tenían que ver con las disposiciones de la corona sobre el ramo fiscal, se dictaron una serie de normas llamadas Ordenanzas, las cuales regularían su actividad, comercio y tributación. Siendo así por lo que el Virrey don Gaspar de Zúñiga, Conde de Monterrey, aprueba en 1598 las Ordenanzas de Batiojas y en 1638 el Marqués de Cadereyta, entonces Virrey de la Nueva España, las Ordenanzas del Nobilísimo Arte de la Platería¹.

El objetivo principal de estas ordenanzas consistía en llevar, por parte de la autoridad, un meticuloso control sobre los consumos de plata hecho por los plateros y también sobre los particulares que consumían dicho producto, la adecuada aplicación de las leyes de los metales preciosos en la elaboración de orfebrería, así como sancionar un control más estricto en el cobro del respectivo impuesto, llamado Quinto Real, que debía cargarse a toda la producción terminada de plata labrada, y correspondía, como su nombre lo indica, al importe de la quinta parte del peso de la pieza.

Este importe era pagado por el particular que mandaba realizar un trabajo, y sabemos por diferentes documentos, en donde el platero acudía a hacer este trámite en su representación, que era cargado al costo final de la cuenta; siendo en otras oca-

1 C. ESTERAS MARTÍN, *Marcas de platería hispanoamericana siglos XVI-XIX*. Tuero. Madrid, 1992, p. 18.

siones el propio particular quien realizaba este trámite en la dependencia oficial.

Las ordenanzas reglamentaban que todos los plateros debían de ser maestros, tras haber presentado un examen que los acreditara como tales ante el gremio de Plateros, pero así mismo ser reconocidos por el Ayuntamiento; esto les otorgaba el derecho de poder tener taller, tienda, o tener bajo contrato a no más de dos aprendices al mismo tiempo, a los que enseñaría el arte de trabajar la plata o el oro, los cuales vivirían en su casa estando bajo su cuidado, y con los cuales estaba obligado de brindarles las atenciones medicas que se requirieran, entre otros acuerdos².

Sin embargo parece ser que en el pueblo de San Luis minas del Potosí, no se llegó a formar la organización como tal, de un gremio de plateros, pues eso requería una serie de reglamentaciones y normativas que se tendrían que acatar por los integrantes de dicha organización, referencias que hasta el momento no hemos conocido. Sin embargo las Ordenanzas dictadas en la capital del Virreinato eran aplicables a todos los territorios que lo conformaban. Por lo que aquellos maestros que se dedicaban a trabajar la plata en este lugar, probablemente arribaban a éste pueblo, habiendo presentado su examen en la capital.

Refiriéndose a los plateros, las Ordenanzas pedían que registraran, ante las autoridades civiles de la Caja Real, su marca personal, que los identificaría a ellos y a las obras que realizaran; esta marca, podría consistir en su apellido, nombre, o algún símbolo en particular, que regularmente debían llevar las piezas salidas de su obrador, una vez terminadas.

Posteriormente había que llevarlas a las instalaciones de la Caja Real, donde tenían que ser revisadas y analizadas por el ensayador real, para comprobar la calidad del material utilizado y cobrar el impuesto pertinente, cumplido lo cual, este mismo funcionario, daría constancia de ello, estampando su marca en la pieza, como comprobante de haber cumplido las disposiciones legales.

Las marcas que ocupaba llevar estampada cualquier pieza de plata, elaborada en los talleres de la Nueva España, por disposición oficial, eran generalmente 4, las obras realizadas en oro ocupaban una más.

Estas marcas eran: la de autor, de la que hemos hablado, identifica al fabricante de la pieza; esta marca debía estar «dada de alta» en la Caja Real, pues se debía llevar un registro de los maestros dedicados a esta actividad, y donde se comprobaba que estaban acreditados para fabricar objetos con oro y plata; generalmente ésta era la primer marca que se estampaba en la pieza una vez terminada, porque del taller debía salir con ella, antes de llegar a la Caja Real, lamentablemente no siempre ocurría así, pues conocemos obras que presentan sólo las marcas estampadas en la Caja Real, faltando la del autor.

2 M. ARAIZA AQUILES, «Reglamentos y Ordenanzas de Plateros de esta Capital», en *Reglamentos, Ordenanzas y disposiciones para el buen gobierno de la ciudad de Guadalajara 1733-1900*. H. Ayuntamiento de Guadalajara, 1989, p. 90.

En segundo lugar, y ya en las instalaciones de la Caja Real, se tomaba una muestra del material, con el que estaba hecha la pieza, y era analizada; esta muestra se obtenía haciendo un esparragón con un buril, consistía en obtener una rebaba de metal, lo que dejaba una huella en zig-zag, muchas veces apreciada, sin que por ello pueda considerarse marca reglamentaria ya que su presencia sólo justificaría la posibilidad de habersele hecho un ensaye. Cuando se determinaba que la ley del metal era la establecida, 11 dineros y 4 granos para la plata, o 22 quilates para el oro, se marcaba con el cuño de Localidad, lo que no necesariamente quiere decir que la pieza fuera elaborada en esa ciudad, pues no en todas había esta dependencia oficial.

Pero sí era solo ahí, donde se podrían realizar estos trámites. Las marcas de Localidad son una de las marcas más importantes que presenta la orfebrería colonial, pues como veremos más adelante, en muchas ocasiones será la única referencia que tendremos y que nos orientará sobre la procedencia de las piezas y nos ofrecerá elementos de manera indirecta para valorar corrientes, estilos o tipología de alguna zona o área geográfica para diferenciarlos de otra.

Las piezas de oro recibían, además, la estampa con el núm. 20, pues hubo disposiciones que permitieron que la ley utilizada para trabajar el oro fuera de este quilataje.

La tercera de las marcas estampadas era la correspondiente al pago del impuesto, pues una vez resuelto el trámite del ensaye, se cobraba el quinto real, y como constancia de su pago, se estampaba la marca.

La cuarta marca reglamentaria era aplicada a la pieza, una vez cumplidos todos los anteriores requisitos; el ensayador real, para dar veracidad y constancia de que se cumplieron, estampaba la propia, que consistía generalmente en su apellido o nombre. Esta marca por lo mismo y dependiendo de quién estuviera en el cargo, se iría cambiando. Cuando esta marca está presente, podemos de manera más precisa datar cronológicamente una obra, aunque hay ocasiones donde el ensayador tiene el cargo en varios y diferentes períodos.

Es aquí, donde los documentos que se conservan, en Archivos como el que nos cobija hoy, son de gran valor para ayudarnos a tener una idea más global y precisa sobre los diversos hechos en torno a un acontecimiento. Al permitirnos conocer los listados donde se anotaban todos esos cargos y trámites.

Algo que debemos precisar, es lo relativo a que estas ordenanzas no siempre se cumplieron al pie de la letra y, por lo tanto, el marcaje completo de 4 cuños, tampoco. Siendo de las marcas, la más comúnmente utilizada, la de Localidad, que llegó a considerarse además de tal, como comprobante del pago del quinto real.

La forma de realizar el marcaje consiste en estampar con una barra de metal, en cuyo extremo tiene grabados los elementos que se quieren aplicar, propinando por el otro extremo, con un golpe de martillo, una fuerza que haga que se marquen sobre la superficie terminada de la pieza los datos mencionados. Cada una de las piezas que componían una obra, debía ser marcada si su estructura lo permitía.

Generalmente en la conformación de la marca de localidad, para la Nueva España se utilizaban los siguientes elementos: Primero, la letra con la que inicia el nombre del sitio que identifica, M para la ciudad de México, G para Guadalajara, V para Valladolid, o Z para Zacatecas, etc... sobre ésta lleva un perfil masculino, ya sea izquierdo o derecho entre las columnas de Hércules, que a su vez soportan una corona.

Éste es el esquema más conocido y frecuente, pero no el único. Así, el conocer la variante de estas marcas utilizadas durante el período que estuvo en funciones las distintas cajas reales, y en que años se aplicó cada uno, nos ayudará en poder datar de manera más precisa un buen número de piezas que, como ya decíamos antes, presentan sólo esta marca. Sin embargo aún nos falta mucho por investigar al respecto.

El valor de este trabajo que presentamos gira en este sentido, pues con los datos obtenidos a través del estudio y la revisión de acervos como de Archivos, tanto en la actual ciudad de San Luis Potosí como en la ciudad de Morelia, nos permiten dar a conocer variantes de localidad para el Real minero de San Luis, prácticamente desde la fundación de su Caja Real y durante el tiempo que tuvo actividad, lo que abarcó prácticamente la mayor parte del período colonial de la Nueva España.

Para San Luis Potosí, se presenta una situación particular, pues aunque hay algunos ejemplos con los elementos comúnmente utilizados en la estructura de una marca, también hay variantes cuyos elementos complican un tanto su interpretación, algunas se han atribuido a San Luis, y varias obras, analizando esas marcas se han considerado como elaboradas en esta ciudad, sin ser esto del todo preciso.

En esta ocasión, presentamos una secuencia de diversas marcas de localidad que consideramos que fueron utilizadas en el pueblo de San Luis Potosí. Relación que es factible ir afinando y completando, conforme podamos establecer relaciones más precisas de los maestros plateros, ensayadores, estilos y nuevas piezas marcadas que aumenten el catalogo conocido sobre este sitio.

La Caja Real de San Luis fue fundada en 1628. Martín del Pozo era Alcalde Mayor de San Luis Potosí, llegó con las Cédulas Reales para la fundación de la caja, que se habían expedido en 1626 un 20 de junio, ratificadas por la Real Audiencia de México el siguiente año, e iniciando sus actividades en 1628³.

Sin embargo, diversos motivos ocasionaron su cierre en el año de 1651, por la que, a petición de los particulares mineros que tenían muchos inconvenientes en el traslado de los metales para su registro y manejo hacia otros centros que contaran con Caja Real, se consigue por medio de Francisco de Castro y Mampaso reabrir nuevamente la Caja Real; era originario de Madrid, vecino de San Luis y había sido tesorero de la Caja en 1648, durante la etapa anterior a su cierre. Con él, inicia así una nueva etapa en las actividades de la Caja, que se ve también reflejada en la

3 C. OSORIO HUACUJA, *Los Plateros en San Luis Potosí en la segunda mitad del siglo XVII*. Tesis para obtener el grado de Maestría, sin editar. Colegio de San Luis Potosí A.C., 2002, p. 75.

vida social de San Luis, pues cuando llega con las cédulas para reabrir la caja, trae consigo una imagen de la Virgen de Guadalupe y coloca la primera piedra para la construcción de su santuario. Dando así un impulso importante al Guadalupanismo en el pueblo.

Interesantes documentos conservados en el Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí nos muestran información sobre algunas circunstancias que se dieron cuando se suprimen las actividades de la Caja en 1651 y su reapertura hacia 1653.

Es con el Virrey Duque de Albuquerque, que se dispone a los oficiales de la Cd. de México, «entreguen a los de San Luis Potosí los quintos reales, tocantes y pertenecientes a la Real Caja a descargo para la continuación y erección della»⁴. Para ello, se trajeron desde la ciudad de México los dichos quintos y se colocaron en la casa del Sr. Francisco de Castro y Mampaso.

Los hierros con los que se marcaban las barras de plata y oro, al ser suprimidas las actividades, se inventarían y guardan en una caja de dos llaves, para ser remitidos a la ciudad de México, pues debían estar en un sitio seguro que permitiera guardarlos para que no fueran mal utilizados; este hecho se presume, pues al ser restablecida, se describe como el edificio donde se encontraba ubicada esta dependencia, había sido habitado por gente «de baja satisfacción»⁵ entre negros, indios, mestizos, deteriorándose las instalaciones, por lo que se pide se cambien puertas, cerraduras, y nuevamente se acondicione, para que brinde un sitio seguro a la caja real.

Como la Caja Real estaba siendo motivo de reparaciones, fueron depositados los quintos temporalmente, en el domicilio del Sr. de Castro, quien una vez que se iba a realizar la entrega oficial, los saca de una caja pequeña de dos llaves en la que se habían depositado envueltos, y colocados en una fuente de plata, cubriéndolos con una paño de tafeta, en donde fueron trasladados por él y el alguacil mayor hasta la Caja Real donde está la sala de fundición. Para que los revisen los Jueces reales de México, para que les conste.

Durante la ceremonia de certificación de la entrega de los hierros, se mencionan cuatro diferentes, que sirven para marcar la plata que se remiten hacia la ciudad de México.

Uno llamado de la «Coronilla» que dice Rey San Luis.

Otro con el que se quintan los lenguados y barras, al parecer este sin haberse usado.

Otro pequeño para marcar el oro, menor de un gеме.

Y el más pequeño de todos para marcar la plata labrada.

Una vez revisado estos, se guardaron y metieron en la caja grande del Tesoro.

Cuando leemos el nombre dado al punzón primero, lo relacionamos con una variante de marcadores para designar el pago del impuesto y que representaba una

4 Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, Sección Protocolos, Caja 1653-2 exp. 24.

5 Ibídem.

corona imperial. Sin embargo unas palabras nos orientan a pensar en cuál sería su estructura real, cuando la describe como: el de la coronilla que dice Rey San Luis⁶.

La doctora Gloria Rodríguez, investigadora española, quien ha hecho un estudio sobre platería americana en las Islas Canarias, da a conocer una marca de platería, que encontró en una lámpara localizada en el templo de Santa Cruz, dedicado a la Virgen de las Nieves, en la Isla de la Palma⁷, al parecer una devoción muy Isleña, y que forma parte de un legado dejado en el testamento de Miguel Maldonado, quien era dueño de una de las haciendas de beneficio más importantes de San Luis, y era originario de Canarias. La lámpara al parecer llega a la Isla después de 1658 y antes de 1672, según datos referidos por el Dr. Jesús Pérez Morera⁸.

La Dra. Rodríguez describe la marca como un perfil izquierdo, entre columnas coronadas sobre SL, sin embargo nosotros hemos encontrado dos piezas diferentes que llevan estampadas varias veces la misma marca de la SL bajo perfil, y entre columnas coronadas. En esta ocasión damos a conocer las piezas y la marca, localizadas una en la ciudad de San Luis Potosí y la otra en la de Morelia.

Una es un relicario de plata en su color, cuya base es de planta circular, de perfil escalonado, con soportes lisos en forma de huevo, ligeramente aplanados, un arranque cilíndrico, en cuyos extremos hay una pestaña grande, y de donde surge el astil de jarrón con asas fundidas en forma de Ces, del que sigue un cuello cónico, alto, delgado, y se une al viril ovalado, de caja recta, moldurado, con 4 secciones en diagonal de rayos fundidos, decrecientes, donde alternan rectos con flamígeros, y en los ejes vertical y horizontal del óvalo, presenta fundidos remates conformados por Ces, en disposición cruciforme y rematados con pequeñas esferas; una cruz latina de corte romboidal completa el colofón. Este relicario conserva una cera de Agnus Dei.

La otra pieza es una custodia de planta circular, con escalón liso, una peana de perfil convexo, gollete troncocónico ligeramente rehundido, el astil balaustral inicia con una arandela pronunciada, y en su segmento medio presenta un toro delgado y un cuello alto que soporta un gran segmento semiesférico, del que sigue otra sección cónica con gallones radiales elevados y rectos para donde se asienta un cuerpo lenticular con perlas metálicas en su perímetro. El sol de rayos alternos rectos y ondulados, pequeños, está dividido en cuatro secciones en los ejes vertical y horizontal por elementos fundidos de Ces y rematados por pequeñas esferas encimadas y decrecientes. Esta pieza parece haber sido modificada en algún momento y donde se utilizan piezas de dos diferentes obras, la base y astil de una y el sol de otra.

Una marca de iguales características a la descrita por la Dra. Rodríguez y que presenta en su publicación sobre platería, se encuentra estampada en las diversas

6 Ibídem.

7 G. RODRÍGUEZ, *La platería americana en la Isla de la Palma*. Canarias, 1994, p. 26.

8 J. PÉREZ MORERA, «Platería Novohispana en las Islas Canarias, Centros de origen y tipologías», en J. PÉREZ PANIAGUA, N. SALAZAR (coord.), *La Plata en Iberoamérica Siglos XVI al XIX*. México-León, 2008, p. 560.

piezas del relicario, siendo su impronta muy precisa, que nos permite apreciar claramente todos sus detalles. Así también en la custodia se encuentra presente en la espiga del sol, de manera muy nítida y completa. Al analizar la estructura de estas improntas concluimos que estas marcas aquí referidas, tanto en el relicario como en la custodia, son las mismas marcas a la que se refieren los documentos en la entrega de los quintos por parte de las autoridades de la ciudad de México, cuando se habla del quinto de la coronilla, que dice Rey San Luis, por lo cual no queda duda de que es marca de localidad del pueblo y minas de San Luis.

Las fechas que consideramos se utiliza esta marca abarcarían desde la fundación de la caja de San Luis, en 1628, hasta pasando la mitad del siglo, posiblemente 1670, basándonos en el tiempo en el que llega dicha lámpara a la isla de la Palma. Por lo tanto sería la primera variante de localidad para dicha Caja Real.

El relicario es una hermosa obra de lenguaje manierista, en donde la pureza de las líneas y la estructura formal, es suficiente para hacer resaltar lo agradable de su diseño. La custodia presenta similares elementos decorativos de sencilla elegancia, propia del lenguaje manierista vigente en ese tiempo.

Sabemos por otras obras y documentos que un platero radicado en la ciudad de San Luis Potosí, llamado Juan Ramírez de Cartagena, realizó varias obras para la Catedral de Valladolid, y a quien atribuimos la autoría de esta pieza, esto en los años en torno a 1636, unos años apenas de haber sido fundada la real caja.

Debemos hacer una mención especial a otra marca, por demás diferente, a las que el relicario presenta en varias partes, y que estampada una sola vez, en la base del mismo, la vamos a encontrar en otras piezas de cronología similar, y que también atribuimos a este mismo platero.

Sin embargo y a diferencia de las marcas de la SL, ésta es por demás confusa, y no se encuentra estampada de manera clara en las otras piezas. Se conforma presentando, entre columnas coronadas, lo que puede ser un perfil masculino, sobre una letra, y un fondo rayado. Sin embargo, la imagen parece estar traslapada sobre otra, más pequeña, cuyo eje está desplazado. Esto impide identificar bien la letra, aunque nos recuerda una P, o una Po. De esta marca hablaremos más adelante, con nuestra interpretación al respecto.

Una nueva variante que damos a conocer, también por primera vez, y que es muy interesante, está conformada por un León pasante, sobre una letra L, entre columnas coronadas (lám. 1).

Marca repetida varias veces en diversos sitios, de un juego de vinajeras y salvilla realizadas en filigrana, siendo éste, un hecho por demás especial, pues las obras de filigrana son difícilmente marcadas por la estructura frágil de su trabajo, pero en este caso las piezas están constituidas por un soporte fundido o laminado donde se han quintado, y le da la resistencia y protección al trabajo de filigrana. Por el tipo formal de la pieza, debemos pensar en el primer tercio del siglo XVIII como tiempo para datar esta variante de marca.



LÁMINA 1. ANÓNIMO. Juego de vinajeras y salvilla, primer cuarto del s XVIII. San Luis Potosí.

En asociación con otras marcas de Localidad de otros sitios, que presentan un esquema similar, de utilizar leones pasantes, como uno de Zacatecas, hasta ahora inédito que hemos identificado, y uno más de Oaxaca, referido por la Dra. Cristina Esteras⁹, estampado en una lámpara y que ella fecha entre 1650 y 1700, uno más de Oaxaca con león pasante descrito por el Dr. Jesús Pérez Morera en un incensario y uno más atribuido a Pachuca también por la Dra. Esteras. Nos encontramos pues, frente a un esquema imperante en la segunda mitad del siglo XVII y el primer cuarto del siglo XVIII en diversas cajas reales de la Nueva España y una variante nueva de localidad en San Luis.

Un esquema diferente de marca de localidad atribuida a San Luis Potosí, que damos a conocer en esta ocasión, va estampada en un cáliz de plata en su color, de planta circular, con perfil mixtilíneo, donde alternan segmentos rectos con convexos, tiene un gollete cónico y una pestaña, que sirve de arranque al astil de tipo balaustral, con un nudo en forma de pera, la copa campaniforme, es de boca abierta, presentando una arandela ancha que la marca a la mitad. Igualmente de formas lisas, limpio de adornos, la belleza se la da la pureza de líneas. Aunque maltratado y deformado por un uso inadecuado, presenta en la cara interna de la base dos marcas que nos interesan. La primera es la del ensayador, quien en dos líneas escribe su apellido, SEPUL/VEDA, Pablo Martínez de Sepulveda, quien fuera ensayador de la Caja Real de San Luis durante los años 1732 y 1736 pero que tenemos documentado también para los años 1762 y 1769 como ensayador de la Caja de San Luis. La otra marca que presentamos en la lámina 2, es la de localidad, constituida en este caso por una L entre columnas coronadas. Esquema este, utilizado en otras cajas reales en donde la letra del topónimo será el elemento que más destaca en la estructura de la marca. Presenta además la burilada, que como decíamos antes, es el rastro al tomar la muestra para realizar el ensaye.

9 C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit., p. 29.



LÁMINA 2. ANÓNIMO. Cáliz, Guadalcázar. San Luis Potosí.

Esta variante la describe el Sr. Alejandro Pitman¹⁰, en una pieza diferente a la presentada por nosotros, sin embargo no la da a conocer, pero por las características descritas, y al encontrarse acompañada igualmente por la del mismo ensayador, nos haría pensar que se trata de la misma marca, con lo cual confirma su periodo de vigencia en torno al segundo tercio del siglo; por la estructura formal del cáliz donde encontramos la marca y por el período que actuó como ensayador Sepulveda, debemos pensar en su utilización hasta más allá de la segunda mitad del siglo XVIII como el periodo en el que tuvo vigencia dicho quinto.

Otra variante hasta ahora desconocida para San Luis, consistente en las letras S P, bajo una corona imperial, en un perfil hexagonal (lám. 3), nos estaría haciendo referencia a la denominación de Cerro de San Pedro, como el sitio primero donde se descubrieron las vetas del mineral y que darían por consecuencia la fundación de la villa de San Luis. Esta marca la hemos encontrado en tres piezas diferentes, todas obras de transición entre los momentos finales del estilo barroco y cuando los lenguajes decorativos y formales ya neoclásicos se imponían. Estas obras son tres cálices, muy posiblemente elaborados por autores diferentes, donde en un caso la estructura formal conserva aún los esquemas barrocos, como su planta mixtilínea con proyección vertical a toda la pieza, pero cuya decoración está ya fuertemente influida por el nuevo lenguaje; el otro ejemplar de estructura formal tímida y aún no del todo neoclásica, pero cuyos elementos decorativos hacen referencia clara a los esquemas académicos; uno más, ensayado por el mismo oficial, con la misma variante de localidad, pero con una estructura ya neoclásica, y de ornato plenamente académico; por consiguiente estamos suponiendo para esta marca, las últimas décadas del siglo XVIII y la primera del XIX, pues el ensayador Miguel de Sevilla y Olmedo marca los tres con la abreviatura de su apellido, SBA, y según documentos tuvo actividad hasta 1806. Y quien tuvo un hermano que participó activamente en la lucha independentista del lado del bando insurgente. Las marcas de localidad en la

10 A. PITMAN, «Huellas de Plata». *Artes de México* n. 18 (1992), p. 65.



LÁMINA 3. ANÓNIMO. *Cáliz. San Luis Potosí.*

ciudad de México que tenían una corona, fueron suprimidas hasta donde sabemos por Cayetano Buitrón en 1823, cuando él tomó el cargo de Ensayador mayor.

Alejandro Pitman así mismo menciona una variante ya del México Independiente encontrada en un bracerillo, sobre una bandeja y cuya copa está formada por gallones, y está marcada por el platero M. Salazar, y lleva estampada como marca de localidad una P 1, que será utilizada, dice él como la marca de San Luis Potosí, durante la segunda mitad del siglo XIX; Lawrence Anderson, en su libro sobre platería mexicana, presenta una pieza de características y estilo similar, hecha y marcada también con la P 1, por lo cual, la fecha entre los años 1827-1857¹¹, aunque la menciona marcada por la Casa de Moneda de la ciudad, argumento éste que debemos tomar con reserva, pues podríamos estar ante una inadecuada atribución de esta marca a una ciudad, por varias razones, entre ellas: afirmar que la Casa de Moneda supliría las funciones que tenía la Caja Real, pues el mismo Anderson al hablar de la platería de San Luis dice que lleva siempre la letra P.

El seguir considerando la letra inicial P como perteneciente a San Luis Potosí y utilizada por la Caja Real y no a Puebla como apuntan las investigaciones más recientes es algo que se tiene que revisar cuando nos enfrentamos ante piezas con esa marca. Nosotros hemos revisado una pieza de plata, que es un vaso pequeño cuyas formas sencillas nos remiten a finales del siglo XIX, y lleva estampada una marca por demás, clara, donde se lee Sn Luis Potosí en un solo renglón pero dividido en tres secciones, el «San» está abreviado y la N está colocada de manera invertida y se acompaña de otra marca representando la cabeza de un ave crestada. Pero al sólo conocer este ejemplar, no nos atrevemos a considerarla como marca de localidad oficial.

Habíamos hecho mención de otra marca, difícil de interpretar, que aparece estampada en varias piezas, las cuales atribuimos a un platero, vecino de San Luis Potosí, que conocemos por haber trabajado para la Catedral de Valladolid, durante

11 L. ANDERSON, *El Arte de la Platería en México 1536-1936*. New York, 1941, p. 10.

varios años a partir de 1636, y la cual se encuentra un par de relicarios en forma de brazo, referidos y pagados a este platero, los cuales presentan una sola marca, ésta a la que atrás hacíamos referencia de conformarse por un perfil masculino sobre una letra, probablemente una P, entre columnas coronadas. La Dra. Carmen Heredia describe en un cáliz localizado en la parroquia del Salvador de Arróniz una marca de similares características y que atribuye a San Luis Potosí¹².

Pero hay diferentes datos que nos hacen dudar de la autenticidad de esta marca, pues en el período que este maestro de oro y plata trabajó para la Catedral, y después de haber entregado los relicarios de brazos, fue mandado llamar a Valladolid, y ser puesto en la cárcel, porque no entregaba los otros dos brazos izquierdos que se le habían encomendado.

En los argumentos que el maestro Ramírez presenta en su defensa, refiere que un tal Pedro Martínez, su oficial, fue a la ciudad de México a fundir la mano y molduras para los relicarios y nunca volvió, perjudicándole en haberse llevado la plata que la Catedral le había dado para realizarlos y no tener con que ejecutarlos, por lo que no los había realizado, razón por la que lo mandaba llamar y entablan acciones contra él¹³.

Esto en julio de 1638, razón por la que pide en una carta una prorroga de 60 días al Cabildo Catedralicio, para terminar la hechura de una cruz y otros trabajos que se habían acordado y de los que habrán de descontarle el dinero para pagar la deuda que tenía con la Catedral. La cual se la otorga y cumple así con su compromiso.

Para 1648 se conoce un documento de este Archivo, donde otorga un poder a su esposa Doña Antonia del Castillo para cobrar unas cuentas en las minas de Guadalcázar, pues él se encontraba por las minas de Ramos. Y donde concluimos que regresó a San Luis donde tenía establecido su obrador de trabajo, para proveer de piezas de plata labrada a los pueblos y villas cercanas al pueblo de San Luis, pues era la forma que tenía de promocionar sus productos como lo refiere él mismo en una carta escrita durante el proceso que se le realiza en Valladolid.

La marca que presenta Cartagena, nos da la impresión de ser una marca apócrifa, por varios motivos; primeramente: si los relicarios anteriores los fabricó igual que estos segundos, tuvo que haber ido a México a fundir algunas secciones, con lo que debieron de haber quintado las piezas con el cuño de esa ciudad, y éste, definitivamente, no corresponde a uno de allá.

En ocasiones cuando se estampa una marca, puede ser difícil de leer por haberse movido el punzón al dar el martillazo o estar sobre una superficie con grabado abajo, pero si hay varias marcas con el mismo quinto, de todas, se puede uno dar una idea global al tomar sitios diferentes que hayan quedado bien estampados.

12 M.C. HEREDIA MORENO, M. DE ORBE SIVATTE y A. DE ORBE SIVATTE, *Arte Hispanoamericano en Navarra*. Pamplona, 1992, p. 43.

13 Archivo Histórico del Arzobispado de Morelia, Actas de Cabildo del 16 de Noviembre de 1638.

Hay varias obras con esta misma marca, pero juntando todas, no podemos sacar una idea clara, que nos remita al nombre de una ciudad, a la que correspondería dicha marca. Y como mencionábamos antes, en ocasiones el impuesto era cubierto por el platero al llevar a la caja real la pieza terminada; y luego solamente cobraba al particular el importe, por lo que presuponemos, hasta no tener más elementos, que él marcaba con un quinto no oficial, para así poder hacer creer a su cliente que se había cumplido con la norma.

Esta propuesta la sostenemos, al revisar la marca y revisar su conformación, la cual parece ser una marca trabajada sobre otra matriz, y no ser lo suficientemente legible, como lo es la primera, donde en contraposición, se pueden percibir hasta los mínimos detalles del punzón. Esto es motivo de otro estudio que estamos realizando sobre la marca encontrada en las obras del platero Juan Ramírez de Cartagena, que entre otras conclusiones nos llevan a pensar: que al ser utilizada por él para cobrar el equivalente del quinto a sus clientes, estampada de manera extraoficial, podríamos considerarla igualmente como una marca de localidad para el pueblo de San Luis, contemporánea de la marca oficial de la SL.

Independientemente de esta situación, de lo que si podemos estar seguros, es que el lote de piezas fabricado por este platero, son un reflejo de los estilos artísticos, vigentes en ese tiempo, donde la transición de los lenguajes manieristas, iban adquiriendo acentos ya propios de una sociedad en formación.

Tenemos así un panorama por demás rico de variantes de localidad, todas correspondientes a San Luis Potosí, algunas sobre las que ya se ha hablado, pero que no se habían dado a conocer y otras, por demás inéditas y que damos a conocer, donde se nos muestra un diverso conjunto de ellas; en otros sitios las variantes siempre conservan los mismos elementos estructurales y los cambios tienen que ver con tipología de las letras o elementos representativos en el caso de las coronas, pero no con tantas diferencias como en San Luis, que son de llamar la atención; algunas otras que se han atribuido a este sitio pero como resultado de investigaciones recientes debemos reconsiderar dichos conceptos para poder ir colocando cada pieza de este rompecabezas en el lugar que le corresponda, dentro de este amplio mundo de la Platería en las tierras de la Nueva España.

San Luis Potosí, en el estudio del Noble Arte de la Platería, está por darnos sus mejores obras, producto del mineral que brota de sus entrañas y de las manos de su gente al trabajarla. Como dijera Amado Nervo:

*Tu barro suena a plata, y en tu puño
su sonora miseria es alcancía.*

Richard Ford (S. XIX) y su conocimiento del esplendor minero en la Cartagena del mundo antiguo (plata, viajes y viajeros)

ANTONIO PEÑAFIEL RAMÓN
Universidad de Murcia

Nos dirigimos, una vez más, a la prácticamente inagotable cantera de la visión y opinión del viajero¹. Volvemos de nuevo nuestra mirada a ciudad tan cercana y querida como Cartagena, y a la presencia de un punto de partida como el auge minero del siglo XIX. A la existencia de descripciones tales como las proporcionadas por un inglés, concretamente Richard Ford (1796-1858), viajero e hispanista. Siendo preciso referirse, y es lo que ahora nos interesa de manera claramente prioritaria, al conocimiento y erudición de dicho personaje, que nos muestra los orígenes y el desarrollo dentro de otra época pretérita y casi perdida en el tiempo, del que fue en la antigüedad momento de explotación de *plata* y metales preciosos, de sus formas de extracción, de su interesantísimo comercio.

Así, frente al viajero que se limita y contenta con el hecho de ver, describir –cuando no simplemente copiar– y en todo caso comentar cuanto a sus ojos se ofrece, o *quiere y pretende* que se ofrezca, Ford nos habla de fuentes históricas

1 Cfr. sobre este particular A. PEÑAFIEL RAMÓN, «La mirada elocuente: plata y visión de viajeros en la Murcia del Antiguo Régimen», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2007. Murcia, 2007; «El fulgor argentífero. Sierra, plata y minería en la Cartagena del siglo XIX», en J. RIVAS (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2008. Murcia, 2008.

que intentan explicar lo que pudo representar en el pasado el apogeo minero de Cartagena, exponiendo, además, las posibles causas de su decadencia, para acabar luego comparando con el nuevo esplendor del siglo XIX.

Buscamos, pues, y retrocedemos ahora a otra época, otra plenitud, otros tiempos. Distintas formas de sentir, actuar y pensar representadas por cuanto suponen y aportan los considerados como autores clásicos o de la Antigüedad. Entresacamos precisamente a aquéllos que, de uno u otro modo, nos hablan del tema que nos ocupa: la *plata* y su repercusión a los más distintos niveles.

Y así, efectivamente, en 1830 llega a España Richard Ford. Abogado, dibujante, periodista, viene motivado, entre otras razones, por la mala salud de su esposa y la necesidad de un clima cálido. Establece su residencia en Sevilla y Granada, y en 1833 vuelve a Inglaterra.

Entre tanto, bien provisto de bloc de notas y de dibujos, ha ido componiendo toda una serie y conjunto de artículos de temática claramente española. Ha viajado por España en compañía de arrieros, vestido incluso como un natural.

A su regreso a Inglaterra, estudia aún más a fondo la historia y costumbres de un país que le ha fascinado. Que le ha dejado huella. Quiere, incluso, dedicar a ello su vida. Publica *Viajeros por España* en 1840, con varias reimpressiones. Así como, por supuesto, numerosos artículos eruditos sobre temas y cuestiones españolas en general. No en vano ha realizado estudios en Oxford, tanto desde el punto de vista artístico como jurídico, y posee una fina y depurada crítica de carácter periodístico². Todo ello base, en suma, de un espléndido y no siempre frecuente fundamento cultural en los viajeros.

Estamos, además, en un momento en que deja de motivar interés, desde el punto de vista del viajero, lo que no resulta extraño. Se busca fundamentalmente la novedad. El siglo XIX nos presenta la curiosidad por todo aquello que es distinto. Es, concretamente, el viaje de placer, lo típico, lo pintoresco³. Dando pie, por tanto, a cuanto represente la capacidad de inventiva, que permita la posibilidad de conceder un mayor interés al relato⁴. Ford nos muestra, así, descripciones del pasado minero de Cartagena, de lo que fue, de lo que pudo ser, de lo que supone de nuevo en el siglo XIX. Nos presenta, pues, como hemos dicho, su intensa y profunda erudición. Especialmente en torno a los autores clásicos y fuentes Bíblicas. No en vano autores tales como Polibio o Diodoro Sículo le proporcionan curiosas y –sin duda alguna– más que interesantes noticias al respecto⁵.

2 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros por el reino de Murcia*. Murcia, 1996, t. I, p. 154.

3 A. CANO CALDERÓN, «Viajeros murcianos». *Murgetana* 70. Murcia (1986), p. 104.

4 C. TORRES-FONTES, «La Catedral de Murcia en las crónicas viajeras», en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, p. 577.

5 C. TORRES-FONTES, *Viajes de extranjeros...* ob. cit., t. I, p. 156.

Mostrando un más que interesante asesoramiento al respecto, sobre todo cuanto representa. No en vano así nos lo deja ver su propia inscripción funeraria: *Rerum Hispania Indagator Acerrimus*⁶. De ahí sus comentarios, plagados de citas y testimonios de la Antigüedad, en torno a todo tipo de cuestiones sobre el mundo y esplendor minero.

Richard Ford nos habla, así, de Cartagena. Nos dice, incluso, a lo largo de su viaje, cuál es el mejor camino para dirigirse a Alicante⁷ a través de la diligencia, medio por el que podrán ver Elche, considerado el Palmeral de Europa. Y nos indica, igualmente, cómo Cartagena (Jarjedon –e– nea, Carthago Nova) fue la nueva Cartago fundada por los Barca cuando decidieron gobernar España como territorio independiente⁸. Dedicando, eso sí, mucho más espacio a describir su actividad minera que a la Cartagena ciudad propiamente dicha⁹. A una zona, en suma, que definirá como «preñada de metal»¹⁰.

Define igualmente a España como el Perú de la Antigüedad. En tanto que los fenicios fueron los primeros en descubrir su enorme riqueza en metales, guardando durante mucho tiempo el secreto. Llevándose en tales condiciones el oro y la plata que, incluso, cuando sus barcos estaban ya llenos hasta los topes, optaban por ponerles *anclas de plata*¹¹. Del mismo modo, las costas de Palestina llegaron a tener tanto oro que la casa de Salomón (que mantenía relaciones comerciales con Hiram) era toda de oro, y la *plata* «no valía nada»¹².

6 Ibídem, p. 157.

7 Gracias, por supuesto, a su conocimiento de las vías de comunicación, y al empleo y utilización adecuada de diligencias, tartanas, galeras y caballos como medio de transporte (Ibídem, p. 156).

8 Ibídem, t. II, p. 701.

9 Ibídem, t. I, p. 159.

10 Ibídem, t. II, p. 703. De modo que «aquí el historiador encontrará las mismas galerías de los cartagineses abiertas de nuevo y en plena explotación después de haber estado inactivas durante siglos y las mismas zonas están de nuevo en plena actividad. Por esta causa, que es la antigua fuente de la riqueza y la industria» (Ibídem). (Vid, para un estudio más detallado de la situación de la minería cartagenera en el siglo XIX, A. PEÑAFIEL, «El fulgor argentífero...» ob. cit.).

11 Según texto de Diodoro (V. 35, 4-5) se dice que los fenicios que llegaron por mar hasta Tartessos trajeron –a cambio del aceite y de la pacotilla que consigo transportaban– tal cargamento de *plata* que les era imposible cargarlo, por lo que fundieron una parte de ésta y modelaron los útiles normales de a bordo con ella, incluidas las anclas (Cfr. J. MAZEL, *El secreto de los fenicios*. Barcelona, 1970, p. 100). Leyenda muy vieja recogida por Posidonio y copiada por Estrabón, «aunque sin darle crédito» (A. GARCÍA BELLIDO, *España y los españoles hace dos mil años según la geografía de Estrabón*. Madrid, 1945, p. 95).

12 «Todas las copas del rey Salomón eran de oro, y toda la vajilla de la casa *Bosque del Líbano* era de oro macizo. No había nada de *plata*, no se hacía caso de ésta en tiempo de Salomón, porque el rey tenía en el mar naves de Tarsis con las de Hiram, y cada dos, tres años llegaban las naves de Tarsis trayendo oro, *plata*, marfil, monos y pavones (Reyes, 1, X, 21-22). Y ello en tanto que todo el mundo quería ver a Salomón para escuchar la sabiduría que Yavé le había puesto en su corazón, llevándole presentes tales como «*objetos de plata*, de oro... Y hasta su fama había llegado a la reina de Saba, que llegó a Jerusalén con camellos cargados de oro en gran cantidad y de piedras preciosas...» (Ibídem, X, 1-2). (El subrayado es nuestro).

De ahí precisamente, y tal y como se nos señala, que todo ello se convirtiera en motivo de guerra entre las naciones. Y que la fama de los romanos se extendiese en Oriente por sus hazañas en España, «conquistando las minas de *plata* y el oro que hay allí»¹³. No faltando obras de escritores sobre la metalurgia en España. Y si bien los escritos de Posidonio han desaparecido, lo cierto es que tanto Estrabón como Diodoro Sículo extrajeron lo principal de su información.

De este modo, Posidonio habría quedado tan deslumbrado al respecto que llegaría a sumergirse en auténticos, interesantes y significativos juegos de palabras al afirmar que era Pluto –en tanto que dios de la riqueza– y no Plutón –sinónimo de Hades– quien realmente vivía bajo el suelo de España¹⁴. Por eso, precisamente, seguiría indicando Estrabón (tomando como base a Posidonio), la gente excavaba el suelo para llegar a la *plata*. Por lo que, al hablar de la minería, cita a Phalereus, pues éste, al referirse a las minas de *plata* del Attiké, aseguraba que los hombres trabajaban con tremendo ahínco. Al igual, al parecer, que los turdetanos, que abrirían grandes y profundas galerías, reduciendo frecuentemente las corrientes halladas por medio de los tornillos egipcios¹⁵.

Se creía, así, que el Tajo fluía sobre arenas de oro e, incluso, que los arados, en Galicia, extraían tarugos de oro¹⁶. Para llegar a afirmar, más tarde, que serían las zonas de la Península de suelo más árido las más llenas de metales preciosos¹⁷.

En tanto que Polibio, al mencionar las minas de *plata* de Neakarchedón¹⁸, nos dice que son, en efecto, muy grandes, y que distan de la ciudad aproximadamente 20 estadios, ocupando un área de unos 400 estadios¹⁹. Así como que en ellas trabajaban más de 40.000 obreros, reportando todo ello al pueblo romano alrededor de 25.000 dracmas al día²⁰.

13 Y así, llegó a oídos de Judas la fama de los romanos, y le contaron «cuanto habían hecho en España, apoderándose de las minas de oro y *plata* que allí hay y adueñándose de toda la tierra con su prudencia y paciencia, no obstante estar este país muy alejado de ellos» (*Macabeos*, 1, VIII, 1-3).

14 «Porque el país es, según se dice, no sólo rico en lo que muestra, sino también en lo que oculta; y en verdad para sus habitantes el subsuelo se halla regido, no por Hades, sino por Pluto. Ya que Hades es rey de los infiernos o del interior de la tierra, Plutón una divinidad semejante y Pluto el dios de la riqueza». Por lo que «Poseidonios juega de intento con esta confusión, haciendo una especie de chiste, que podría ponerse en otras palabras diciendo que en Iberia la riqueza del subsuelo es tal que más que reinar en él Hades, la sombría divinidad de los muertos, reina el dios de la riqueza, es decir Pluto» (A. GARCÍA BELLIDO, ob. cit., p. 97).

15 También conocidos como tornillos de Arquímedes.

16 Justino, XLIV, 3-5.

17 C. TORRES-FONTES, *Viajes de extranjeros...* ob. cit., t. II, p. 705.

18 Nombre con el que los griegos conocían a Cartagena.

19 De este modo, los 20 estadios corresponderían a casi 4 kms., y los 400 a unos 75 (A. GARCÍA BELLIDO, ob. cit., p. 131).

20 Ya que las minas de Cartagena pertenecían al Estado romano en época de Polibio (s. II a. C). En tiempos de Estrabón tan sólo eran del Estado las de oro, mientras que las de *plata* y algunas de plomo eran ya propiedad de particulares (Ibíd., pp. 99-100). Así, en lo referente a «la ganga argentífera arrastrada por una corriente, de la que se dice (Polibios) se machaca y por medio de tamices se la separa del agua, los sedimentos son torturados de nuevo y nuevamente filtrados y, separadas así las aguas, machacados una y otra vez. Entonces, este quinto sedimento se funde y, separado el plomo,

Y una sola mina, Bebullo, producía para Aníbal tres quintales de *plata al día*²¹.

Minas, al parecer, drenadas por máquinas hidráulicas, inventadas por Arquímedes e importadas de Egipto, al igual que en el siglo XIX las máquinas de vapor serían traídas desde Inglaterra. Practicándose galerías en las montañas para desviar los ríos, y distinguiéndose de las excavadas por los moros en que serían redondas, en tanto que estas últimas serían cuadradas²².

Por otra parte, el propio Job nos habla de esos túneles fenicios²³, como restos que se cree pueden verse aún en Riotinto y en el Santo Espíritu, cerca de Cartagena. Galerías, pues, como las griegas, «orugmata», «en rigal», y las romanas «cuniculi», denominadas «arrugia» por los indígenas, como deformación griega, equivalente a la raíz ibérica y vasca «ur», que viene a significar agua. En tanto que los pozos también se llamaban «agangas» y «agogas», ya que los romanos conservaban estos términos de sus predecesores²⁴.

queda la *plata pura*. Actualmente, las minas de *plata* (de Nea Karchedón) están todavía en actividad, pero tanto aquí como en otros lugares han dejado de ser públicas, para pasar a propiedad particular; las de oro, sin embargo, son en su mayoría públicas. En Kastoulón y otros lugares hay un metal peculiar, de plomo fósil, el cual, aunque contiene *plata*, es en tan pequeña cantidad que su purificación no reporta beneficio» (Estrabón, III, 2, 11. Cfr. A. GARCÍA BELLIDO, ob. cit., p. 104).

21 A este respecto resulta interesante señalar la clara diferencia numérica remarcada por Cascales a fines del siglo XVI. Según esto, Polibio, tratando de las minas de *plata* que los romanos tenían en Cartagena diría que «no trabajando en el pozo, llamado Bebelo, más que *quarenta hombres*, sacaban cada día valor de veinticinco mil reales, que por la buena cuenta de Budeo venían a ser cada año novecientos doce mil y quinientos escudos. Y aunque se desfalcasen de aquí los gastos, era una cosa de gran tesoro» (F. CASCALES, *Discurso de la ciudad de Cartagena*. 1598). (El subrayado es nuestro).

22 C. TORRES-FONTES, *Viajes de extranjeros...* ob. cit., t. II, p. 705.

23 «Tiene la plata sus veneros,/ y el oro lugar en que se acrisola./ Se extrae el hierro del suelo,/ y de la roca fundida sale el cobre./ Se pone fin a las tinieblas,/ se escudriña hasta el límite externo / la piedra oscura y sombría./ Se perforan galerías olvidadas del pie;/ se suspenden y balancean lejos de los hombres./ La tierra que produce el pan / está debajo trastornada como fuego. / Sus rocas son la morada del zafiro,/ y sus terrones contienen oro...» (*Job*, XXVIII, 1-6).

24 «Después déstos, tratemos del metal de la plata, que es otra siguiente locura. No se halla sino en pozos, y nace sin dar esperanza alguna de sí, sin luzir algunas centellas suyas como el oro. Su tierra en unas partes es roxa, en otras cinericia. No se puede cozer sino con plomo negro, o con vena de plomo. Lllaman galena a la que se halla muchas veces junto a las venas de la plata. Y con una misma obra y fuego baxa una parte a lo hondo, que es plomo, y queda la plata, nadando en lo alto, como el azeite en las aguas. Hállase casi en todas las provincias, pero en España hermosísima, y en tierra estéril y también en montes. Y adonde quiera que se halla una vena, no lexos se halla otra. Y esto mismo sucede también en qualquiera otro metal. De donde parece haverlos llamado, los griegos, metales. Cosa es admirable que duren hasta ahora en España los pozos que comenzó Aníbal, que retienen los nombres que les dieron sus inventores y desto hasta hoy se llama uno Bebelo, que dió a Aníbal cada día trescientas libras, y está ya cavado del monte mil y quinientos pasos, por el qual espacio los aquitanos, asistiendo de día y de noche, echan fuera las aguas, teniendo por medida de las horas las luzes, y son tantas las aguas que hazen un río. La vena de plata que se halló en lo alto se llama «crudaria». Solían dexar de cavar los antiguos en hallando alumbre, y no buscaban adelante otra cosa. Pero nuevamente hallada una blanca de cobre de la otra parte del alumbre, no se da fin a la esperanza» (Cayo Plinio Segundo, *Historia Natural*, VI, p. 126).

Y ello porque los íberos eran artesanos sumamente toscos. De forma que vemos que el oro y la *plata* se exportaban en lingotes o láminas²⁵. Pudiéndose apreciar los escasos conocimientos que poseían acerca de los procesos de separación y amalgamamiento el que los saguntinos, a fin de hacerlo inservible para Aníbal, fundieron su oro y *plata* con plomo y latón²⁶. Puesto que lo que podríamos considerar adelantada ciencia metálica de Egipto y Fenicia, de la que luego pudieron aprender los judíos el arte de reducir y disolver el oro²⁷, no fue conservada por los colonizadores de Cartago.

Ahora bien, los trabajadores cartageneros de estas zonas eran, como posteriormente en la época inicialmente mencionada (siglo XIX) enormemente pobres, extrayéndose el mineral con sudor y sangre. Pues, así nos lo deja ver Ford, los españoles han rechazado «desde siempre» la fuente de riqueza más segura, que es la agricultura, y, al igual que los orientales, han suspirado por la fácil adquisición de riquezas, por el hallazgo casual de algún espléndido tesoro²⁸.

Lo cierto es, en suma, que la explotación de estas minas cesó ante las invasiones árabes. Y para cuando los musulmanes resultaron vencidos, el descubrimiento y hallazgo del Nuevo Mundo proporcionaron una fuente de enorme riqueza. Las minas fueron, así, cerradas por Decreto Real en el año 1600²⁹.

Y ahora, continuará indicándonos para su propia época nuestro ya buen amigo el viajero, favorecidos por nuevas regulaciones y promesas gubernamentales, habría aparecido entre los españoles una auténtica y renovada fiebre minera. Especialmente en Murcia, Andalucía y Asturias. De modo que donde hubieran aparecido señales

25 «¿Quién no te temerá, Rey de las naciones? Pues a ti se te debe el temor, y no hay entre todos los sabios y en todos sus reinos nadie como tú. Todos a una son estúpidos y necios, doctrina de vanidades (son) un leño; *plata laminada*, venida de Tarsis, oro de Ofir, obra de escultor y de orfebre, vestida de púrpura y jacinto...» (*Jeremías*, X, 7-10).

26 C. TORRES-FONTES, *Viajes de extranjeros...* ob. cit., t. II, p. 705.

«Los saguntinos, una vez perdida la esperanza de ayuda de Roma, y como el hambre les acuciaba y Aníbal persistía en su asedio continuo, pues como había oído que la ciudad era próspera y rica no relajaba el asedio, reunieron el oro y la *plata*, tanto público como privado, en la plaza pública por medio de una proclama, y lo mezclaron con plomo y bronce fundido para que resultara inútil a Aníbal» (Appiano, *Historia de Roma. Sobre Iberia*, 435).

27 «El pueblo, viendo que Moisés tardaba en bajar de la montaña, se reunió en torno de Arón y le dijo: Anda, haznos un dios que vaya delante de nosotros. Porque ese Moisés, ese hombre que nos ha sacado de Egipto, no sabemos qué ha sido de él. Arón les dijo: Arracad los arillos de oro que tengan en las orejas vuestras mujeres, vuestros hijos y vuestras hijas, y traédmelos. Todos se quitaron los arillos de oro que llevaban en las orejas y se los trajeron a Arón. Él los recibió de sus manos, hizo un molde y en él un becerro fundido, y ellos dijeron: Israel, ahí tienes a tu dios, el que te ha sacado de la tierra de Egipto...» (*Éxodo*, XXXII, 1-4).

«Cuando estuvo cerca del campamento (Moisés), vio el becerro y las danzas, y encendido de cólera tiró las tablas, y las rompió al pie de la montaña. Tomó el becerro que habían hecho y lo quemó, desmenuzándolo hasta reducirlo a cenizas, que mezcló con agua, haciéndosela beber a los hijos de Israel...» (Ibidem, 19-20).

28 C. TORRES-FONTES, *Viajes de extranjeros...* ob. cit., t. II, p. 706.

29 Ibidem.

de riqueza bajo tierra, se habrían realizado perforaciones, excavado pozos, buscado los más adecuados métodos para conseguir extraer el material³⁰.

Por todo ello, se habrían encontrado antiguas pero no desdeñables obras mineras, reavivado viejas y multiseculares tradiciones, solicitado licencias para volver a excavar. Aunque, eso sí, debido a la escasez de dinero y a la cautela política, los grandes capitalistas se habrían ido retrayendo para invertir en un negocio que, al menos aparentemente, podía llegar a resultar tremendamente remunerativo³¹.

Si bien la zona analizada iría, poco a poco, presentando un aspecto cada vez más activo. Y así, lo que hasta haría tan sólo unos pocos años antes era un panorama «salvaje y deprimente», estaría ahora moteado de edificios, recorrido de caminos y pletórico de trabajadores. Habiéndose, además, formado una empresa de drenaje para poder abrir un túnel, a punto de ser terminado. De este modo, su desagüe estaría a nivel del mar y la línea comunicaría con la parte de la sierra que encerraba en sus entrañas la mayor cantidad de materiales³².

Siendo ésta, efectivamente, la visión, interesante y sin duda alguna digna de estudio, que un viajero como Richard Ford pasaría a mostrar sobre Cartagena y los vaivenes de su acontecer minero a través de los tiempos. El mismo autor, en suma, que nos habla de ese arsenal prácticamente abandonado en la ciudad portuaria desde los inicios de la Guerra de Independencia. De la soledad –antes excelencia– de un puerto y ciudad que ha descendido considerablemente en cuanto a población y tráfico comercial, si bien experimenta un nuevo resurgir justo en el momento de producirse su visita³³. Aunque, como decimos, la obsesión de esa nueva época será la minería, de forma que prácticamente a diario se forma alguna nueva compañía, y se empieza a excavar algún otro terreno³⁴. Situación, por tanto, que permitirá conocer un nuevo momento del aparentemente perdido esplendor cartagenero.

30 *Ibídem.*

31 *Ibídem*, p. 709.

32 *Ibídem*, p. 710.

33 *Ibídem*, p. 706.

34 *Ibídem.*

Algunas joyas y relicarios de la reina Ana de Austria (1549-1580)

ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA

Patrimonio Nacional

Felipe II siempre se preocupó por adquirir joyas para que sus esposas se mostrasen con la debida majestad en sus apariciones públicas. Una vez que regresa a España en 1559, los cortesanos siempre alaban las reunidas por la reina Isabel de Valois¹, para quien Felipe II sigue adquiriendo nuevas, como una sarta de perlas poco antes de morir². No obstante, su fallecimiento en 1568 marca un punto de inflexión en la corte española. Con la llegada de la nueva reina, se reducirá el fasto intentándose volver a los años de la emperatriz Isabel, madre de Felipe II³.

1 Por ejemplo, Real Academia de la Historia, Ms 9/69, f. 59, carta de María Sarmiento de Ribera [inicios años 60] en la que se refiere a varias joyas como puntas y botones de diamantes, collar, cinta, sortijas y botones de perlas, etc., que «en el mundo no ay quien las pueda tener tan buenas si no es la Reyna [Isabel de Valois]».

2 Archivo Zabálburu (A.Z.), Altamira, 146, f. 115: «Don Joan Manrriq[ue] desea que V. M.d viesse aq'lla sarta de perlas que se trata de comprar para dar a la Rey[n].a vea V. M.d si es s[er]vido que la lleve un poco antes de las dos», Felipe II: «traedlas mañana a las dos».

3 Una primera aproximación en A. ARANDA, «Las joyas de Ana de Austria IV esposa de Felipe II». *Gemas y minerales* 1 (2006), pp. 6-11; A. PÉREZ DE TUDELA, «La imagen y el mecenazgo artístico de la reina Anna de Austria (1549-1580)», en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M.P. MARÇAL LOURENÇO (coors), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*. Arte, música, espiritualidad y literatura. Madrid, 2008, III, pp. 1563-1615.

Cuando Ana de Austria llega a la corte en 1570 parece que lo hace bastante desprovista de joyas, por lo que Juana de Austria (1535-1573) se apresura a proporcionarle algunas de las suyas (lám. 1). Como era habitual, desde su infancia había estado provista de joyas a las que se sumaron el tercio que la correspondía de la herencia de su madre, la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539). No obstante, su espléndida colección se incrementó considerablemente a partir de que se convierte en princesa de Portugal por su matrimonio con Juan de Avis en 1552. Sus suegros y marido la colmaron de joyas que traería de nuevo a España al quedar viuda en 1554⁴. También está documentado que intercambia joyas con su sobrino, el príncipe don Carlos, otro apasionado en la materia⁵.

Juana de Austria, quien conoció a su sobrina Ana recién nacida, cuando su hermana era gobernadora en ausencia del príncipe Felipe, presiona en 1568 para que venga a criarse en un monasterio español⁶. Tras su separación siempre mantuvo una fluida correspondencia con la emperatriz María, cimentada por el continuo intercambio de regalos, entre los que menudeaban también joyas y objetos de procedencia exótica guarnecidos a la europea en la Península Ibérica⁷.

4 Así informa, por ejemplo, Luis Venegas a Felipe II, Lisboa, 29 de diciembre de 1552, Archivo General de Simancas (A.G.S.), Estado, legajo 375, f. 124: «la semana pasada diero[n] El Rey y la R.a [Juan III y Catalina de Austria] en dos dias dos joyas a su alt.a [Juana de Austria] que dizen q son muy buenas y de mucho valor (La q el Rey le dio es un joyel que el traya en una çinta al cuello de un Rubi y un diamante/ y la de la Reyna es una cruz de diamantes puesta en una cadena de otras piedras q ta[m]bien dizen que es muy buena cosa he entendido que el p[rincip].e [Juan de Avis] a de dar cosas a su alt.a pero no lo se de cierto».

5 Por ejemplo, A.G.S., Dirección General del Tesoro, invº 24, legajo 903, entre los bienes del príncipe don Carlos se mencionan «otra sortija de oro en que esta engastado un diamante tabla prolongado, façetas en las esquinas en que esta[n] esculpidas las armas de su Alteza [don Carlos] con el carnero que pende dellas sin collar y en la sortija y basa del engaste tiene veinte y çinco rubies finos y le ovo su Alteza de la Prínçesa de Portugal (...) Una sortija de oro con un diamante triangulado que llaman talle de çentella con xii diamantes pequeños en el braço la qual es de las q se compraron en el almoneda de don garçia de toledo, el de las galeras»; al margen: «esta se dio a la señora princesa de portugal en feria de otras cosas». En febrero de 1565 se paga «a Jacome de trezo scultor de su mg.d (...) el qual los hovo de haver por q[uen].ta que con el feneçistes vos en que entra un reloj con diversas piedras finas q estan assentadas en el q su alteza dio a la ser.ma Princesa de Portugal en ferias de un diamante fino que ella le dio q[ue]sta en poder de clemente [Virago] y por otras obras q[ue]l dho trezo hizo para su alteza y cosas que del se compraron». Esta documentación atestigua también la relación entre el heredero y el orfebre Justo Fit, sobre la que no nos podemos extender en este trabajo.

6 Por ejemplo, A.G.S., Estado, legajo 658, f. 30, María de Austria a Felipe II, Viena, 28 de febrero y 5 de marzo y E 659, f. 54, Juana a Felipe II sobre la venida de Ana.

7 Por ejemplo, cédula de paso, Córdoba, 3 de abril de 1570, Instituto del Conde de Valencia de Don Juan (I.V.D.J.), Envío 7, caja 11, f. 278, para Juan de Acuña, capitán general de la provincia de Guipúzcoa, quien lleva «una caja, o emboltorio con ciertas cossas que la ser.ma Prínçesa doña Juana (...) embia a Alemania a la ser.ma emperatriz». En f. 342, otra carta a los diputados de Cataluña de otro envío (tres envoltorios con encerado y sellados con el sello de la princesa). Entre las joyas con las que la princesa obsequia a su hermana estaría una esmeralda para un sello que toma de una de sortija, C. PÉREZ PASTOR, «Inventarios de la infanta doña Juana, hija de Carlos V (1573)». *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas, Memorias de la Real Academia Española*. Madrid, XI, 1914, p. 351, n. 2; A. PÉREZ DE TUDELA y A. JORDAN, «Luxury Goods for Royal



LÁMINA 1. POMPEO LEONI. *Escultura de Ana de Austria (1598-1600). Basílica del R. Monasterio de El Escorial (Madrid).*

En esta ocasión queremos presentar una interesante correspondencia sobre los primeros momentos de la nueva reina en Madrid consistente en los billetes intercambiados entre Felipe II, frecuentemente ausente en los Reales Sitios, y el mayordomo mayor de la reina, don Antonio de la Cueva, quien también se ocupa de las joyas que quedaron de don Carlos e Isabel de Valois. En julio de 1571 el marqués de Ladrada escribe al rey informándole de que Ana de Austria no trae consigo suficientes joyas y se estima que su padre, el emperador Maximiliano II, debía haberla dotado. Para paliar este problema se mencionan las joyas de un portugués y un collar que tiene Ruy Gómez de valor de 30.000 ducados que su marido podría comprar. Ladrada custodia en depósito las joyas de las infantas, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, herencia de su madre, Isabel de Valois⁸. Doña Juana aconseja a su hermano comprar joyas y perlas en Portugal y diamantes en Flandes, si no los hay en la corte. En cambio, Felipe II estima que es él quien está obligado a proveer las joyas de la reina⁹. La inesperada muerte de Isabel de Valois condiciona que algunas joyas que se estaban realizando en Lisboa para ella, se destinen finalmente a Ana de Austria¹⁰. Para agilizar este encargo el rey se vale de la inestimable ayuda de su hermana, gran conocedora del mayor mercado de piedras preciosas de la época. Se trataría de sesenta puntas de oro guarnecidas cada una de dieciocho pequeños diamantes, una cadena de ochenta piezas con cuatro diamantes cada una, un aderezo de sesenta botones con cinco diamantes cada botón y «otras menudencias»¹¹. Serían realizadas por el joyero flamenco Justo Fit, quien ya había hecho joyas tanto para Isabel de Valois, como para el príncipe don Carlos.

Juana de Austria ofrece una selección de sus mejores joyas a su sobrina para que apareciese con ellas con ocasión de su onomástica el 26 de julio. Así le presta un collar con un joyel y una cadena de piedras. El mismo día de santa Ana por

Collectors: Exotica, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612)», en H. TRENEK y S. HAAG (eds.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunts – und Wunderkammern der Reinassance. Die Beiträge des am 19. Und 20 Mai 2000 vom Kuntshistorischen Museum Wien veranstalteten Symposiums*, en *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 3 (2001), pp. 29 y 31.

8 A. PÉREZ DE TUDELA, «La plata y algunas joyas de la infanta Isabel Clara Eugenia durante su etapa española (1566-1599)», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 552-556 y N. HORCAJO PALOMERO, «Reinas y joyas en la España del siglo XVI». *El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. IX Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». Madrid, 1999, p. 149, nota 24.

9 Marqués de Ladrada a Felipe II, Madrid, 13 de julio de 1571, British Library (B.L.), Additional Manuscript 28354, ff. 247-248v. Se mencionan también botones de cristal y camafeos.

10 A.G.S., Casa y Sitios Reales, legajo 82, f. 67: pago a Justo Fit 3000 ducados por «treynta pares de puntas de oro con diez e ocho diamantes cada una que esta haziendo para su servi[ci].o», Madrid, 13 de diciembre de 1569.

11 Juana de Austria a Lorenzo Piriz de Tavora, Madrid, 22 de abril de 1570, Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), libro de cámara 1432, f. 153v. Para la entrega a la reina, Cámara de Castilla, libro 252, f. 69v, Madrid, 10 de diciembre de 1570. Años antes doña Juana actúa en favor de este artífice, destacando su dominio de varias lenguas y recomendándole en Lisboa.

la mañana completa este conjunto con un collar de esmeraldas y un joyel de un águila con un rubí grande y en las alas unos diamantes, del que pendía una gran perla. Asimismo, pretende aderezar sus mejores joyas para también ofrecérselas a la reina para que las pueda usar¹². Sin embargo, esta generosidad de Juana es un tanto ambigua y los ministros reales no saben si se trata de un regalo o un préstamo. Poco después el rey pide que se controlen las joyas que llevaba la Emperatriz, las cadenas y el cordón que con doña Leonor de Guzmán, que está enferma en Barcelona, enviaba a la reina. Si muere doña Leonor, Diego de Córdoba las tendrá a recaudo¹³. También el guardajoyas real lleva a Felipe II algunas de las joyas que las infantas habían heredado de su madre para elegir un regalo diplomático para enviar a Alemania. Dada la precariedad de la reina, determina que puede usar estas joyas, ya que sus hijas eran aún muy pequeñas¹⁴. En agosto doña Juana envía unas puntas de orfebrería que contentan a la reina, aunque no convencen tanto a su mayordomo, quien no las considera «las mejores del mundo», remitiendo una de ellas al Escorial para que fuese apreciada por el Rey, quien coincide con el juicio de Ladrada¹⁵. Asimismo sospecha de su parecido con unas que tiene doña Catalina de Robles¹⁶.

12 Marqués de Ladrada a Felipe II, 26 de julio de 1571, B.L., Add. ms. 28354, f. 243: «anoche dijo la S.ra princesa a la R.a n. Sra que holgara de estar tan bien probeida de joyas que pudiera servir a su mg.t como desea y que de lo que tenia lembiaria un collar y un joyel y una cadena de piedras y esta mañana lenbio un collar de esmeraldas y un joyel de un aguila con un balax grande y en las alas del aguila unos diamantes y una perla gruesa por pinjante». En f. 241 anotación de Felipe II, 20 de julio: «sobre lo de las joyas a que mi hermana la princesa me da priesa». En f. 243 anotación de Felipe II: «mi hermana me ha escrito algunas vezes ofrezriendome sus joyas para la reyna y tampoco/ sentendia si decia dadas o prestadas» (...) «y la R.a n. sra esta en duda de si esto se lo a dado o si es prestado pero don Rº de mendoça sin decille yo nada me dijo que biendo la princesa cuan desprobeida esta la reina de joyas le abia hecho un presente de lo mejor que tiene porque en ser fiesta de la R.a n. sra se pusiese algo y que tambien mandaba adereçar todas las demas joyas que t[ien].e para prestallas a su mg.t y yo le dije que tambien su mg.t [Felipe II] entendia en mandar probeer sino que otros negocios mayores no daban lugar». Este joyel se describe entre las joyas que tenía Juana de Austria cuando fallece en septiembre de 1573, C. PÉREZ PASTOR, ob. cit., p. 353, n. 16.

13 Marqués de Ladrada a Felipe II, 30 de julio de 1571, B.L., Add. ms. 28354, f. 259.

14 Felipe II a Marqués de Ladrada, Los Molinos, 3 de agosto de 1571, B.L., Add. ms. 28354, f. 262: «a Vribiesca [Hernando de Bribiesca] he hallado aqui esta noche con las joyas de la Reyna que aya gl[ori]a [Isabel de Valois] he escoxido dellas [tachado: para] con una perla para embiar a Alemania como ayer os escrivi/ y las demas buelbe ay/ y porque el ha de bolver para el lunes a sant lorenzo sabreis mañana de mi herm[an].a [Juana de Austria] si ya no lo aveis hecho lo que ayer os escrito/ y si pareciere que se prestan a la Reina y que sea luego podreis descargar a virviesca el domingo dellas y depositarlas en oviedo [Cristóbal de Oviedo] como el las tenia y con orden que la Reina se sirva dellas, y [Martín de] gaztelu podra hazer la cedula o cedulas que para ello sean menester y esa carta dareis a la Reina, de los molinos viernes noche/ yo el Rey». Esta joya elegida por Felipe II sería para regalar a María de Baviera quien contraería nupcias con el archiduque Carlos II de Estiria, A. PÉREZ DE TUDELA y A. JORDAN, ob. cit., p. 31.

15 Marqués de Ladrada a Felipe II, Madrid, 8 de agosto de 1571, B.L., Add. ms. 28354, f. 267r-v, respondida el 11 de agosto: «la sra princesa membio esta mañana quince pares de puntas cuya muestra enbio a V. m.t y la memoria que con ellas membio y dice su alteza que le parescen estas buenas puntas para la Reina n. sra y su m.t [Ana de Austria] las a bisto y tambien le contentan».

16 «y plega dios que no sean las mismas».

En noviembre de 1571 ya está claro que el ofrecimiento de doña Juana en realidad se trata de una venta y los agentes del rey van eligiendo las joyas que pueden servir para la reina y se procede a valorarlas nombrando tasadores y mandando llamar a un platero desde Toledo. La princesa las estimaba en 24.000 ducados¹⁷. El mayor-domo de doña Juana acucia a Ladrada para que se junten el platero y los que han de apreciar las joyas. Ha enviado para ello llamar a la corte al contraste de Toledo que entiende de esto mejor que ninguno de Madrid. Sin embargo doña Juana no quiere que el de Toledo vea sus joyas porque le han dicho que no es muy experto y prefería que lo hiciesen Jacopo Trezzo y Ventura Falconi. Felipe II juzga que Trezzo es el peor quizá por su cercanía con el entorno de su hermana¹⁸. En 1572 la princesa le paga varias obras, entre las que se encontraban unos candeleros de cristal que Juana entregó, junto a un oratorio, a su sobrina¹⁹. Años después el rey le considerará poco imparcial a la hora de tasar las joyas que le quiere vender el embajador imperial Khevenhüller por la estrecha relación que existía entre ambos. Gracias a esta memoria conocemos algunos detalles como que a la reina, a pesar de frisar los veintidos años, no se le habían horadado las orejas para llevar pendientes, algo que el rey decide que no se haga. Esta particularidad ya se apreciaba en sus retratos de niña conservados en el Kunsthistorisches Museum de Viena²⁰.

En diciembre debe pagar a la princesa y el platero de Toledo estima que si se mandasen hacer ahora estas joyas costarían más de 10.000 ducados por encima de la tasación²¹. Para saldar la deuda, el cardenal Espinosa, acuerda pagarle a doña Juana las joyas en dos veces²². Ésta tiene prisa y los tasadores de ambas partes están conformes salvo en dos joyas. En enero de 1572 Felipe II está conforme en pagar estas joyas y que las cantidades se descuenten de lo que él debía entregar a la reina

17 Marqués de Ladrada a Felipe II, Madrid, 6 de noviembre de 1571, B.L., Add. ms. 28354, f. 280v: «las joyas de la s.ra princesa que a v. mt le a parecido que se pueden tomar las bera la R[ein].a n.s./ y don R[odrig].o [de Mendoza] y yo emos tornado oy a tratar sobre la tasacion».

18 Marqués de Ladrada a Felipe II, Madrid, 19 de noviembre de 1571, B.L., Add. ms. 28354, f. 285. Será quien tase parte de sus bienes en 1573.

19 M.R. ZARCO DEL VALLE (ed.), «Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España», en la CODOIN, LV, Madrid, 1870, pp. 391-395. Este conjunto en p. 394.

20 Por ejemplo, los relacionados con Arcimboldo en los que viste como una dama de la corte con una saya cuajada de joyas como botones y una cintura de piedras preciosas, KHM, ns. de invº GG_3448 y 8148. El n. de invº 4514 no podría ser Ana de Austria al llevar pendientes.

21 Marqués de Ladrada a Felipe II, Madrid, 17 de diciembre de 1571, B.L., Add. ms. 28354, f. 314r-v.

22 Marqués de Ladrada a Felipe II (S. Lorenzo), Madrid, 19 de diciembre de 1571, B.L., Add. ms. 28354, f. 318v: «tambien trate anoche con el Car.nal lo de la paga de las joyas de la s. p[rin]cesa». En el billete del 28 de diciembre, f. 311: «el Card[e].nal concluyo ya la paga de las joyas de la p[rin]cesa dandosele III U [mil] ducados en esta feria y la resta en otras dos». Cardenal Espinosa al marqués de Ladrada, Arroyo de los Molinos, 30 de diciembre de 1571-Madrid, 28 de enero de 1572, 28704, f. 274v: «el dinero de las joyas trate con el consejo de haz[ien].da y con la priesa se me olvido de avisarlo a v. s.a quedo escovedo de escribir a thesorero que pagase en ella doze mill du[ad].os A quien diesse la S.a Prínçesa por su mayordomo [Rodrigo de Mendoza]y los 20U [mil] en otras dos ferias».

por sus capitulaciones matrimoniales²³. En marzo Ladrada indica que sólo falta que Felipe II envíe la libranza para concluir la compra de las joyas y remite la memoria de éstas que el rey quiere volver a revisar²⁴.

Aunque algunas joyas de gran riqueza, heredadas por Juana de su madre la emperatriz Isabel, no se ven pertinentes, esta compra también nos habla la fugacidad de las modas cortesanas femeninas y explica que éstas a menudo se deshiciesen y reformasen a pesar de su alta calidad²⁵.

Aunque Juana de Austria vestía como una viuda, sigue luciendo algunas joyas como nos muestran algunos de los retratos de este periodo, como el joyel en forma de pastor del de Antonio Moro de 1560 (Museo del Prado, P-2112), las tocas de cabos ribeteadas de perlas, los camafeos paternos o los estratégicos cortes en sus guantes para mostrar sus anillos. En España emplea a Laynez y son frecuentes sus regalos de joyas tanto a la reina Isabel de Valois y como a su hijo, el rey don Sebastián de Portugal (1554-1558)²⁶. En 1571, valiéndose del secretario real Gabriel de Zayas, intenta que se labren diamantes en Amberes²⁷. No obstante, en estos últimos momentos no adquiere las joyas de antaño y sí que compra, por ejemplo, rosarios de menjuy y calambuco²⁸.

23 Marqués de Ladrada a Felipe II, respondida el 7 de marzo de 1572, B.L., Add. ms. 28354, f. 361r-v: «y si se concluyo la venta de las joyas de my her[ma]na que se me acuerda agora a este proposito que sera bien que hagais que se haga la escritura dello/ y si lo tengo de pagar yo podranse dar a la R.a a cuenta de las que yo soy obligado a darle/ ay me direis como esta esto y sera bien que se haga/ y me mostrareis la memoria de las que se avran tomado/». En f. 361 el rey determina que lo que no se pudiese vender de lo que quedó de Isabel de Valois, se destine a las infantas y que también se sirva de ello la reina.

24 Marqués de Ladrada a Felipe II, Madrid, 12 de marzo de 1572, B.L., Add. ms. 28354, ff. 366-368. Apéndice documental.

25 Por ejemplo, unos diamantes que se quitan de una cinta de Ana de Austria, F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid, I, 1956-1959, p. 241. Para las joyas que hereda doña Juana de la emperatriz Isabel, F. CHECA (ed.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Madrid, 2010, II, pp. 2153-2174, a cargo de M^a José Redondo Cantera.

26 Por ejemplo, CODOIN, LV, 1870, pp. 386-391. Pagos a Juan Bautista Laynez en 1562.

27 Juan de Albornoz a Gabriel de Zayas, Bruselas, 24 de abril, 5 y 26 de agosto de 1571, *Epistolario del III duque de Alba don Fernando Álvarez de Toledo*. Madrid, 1952, II, pp. 564, 702, 709. En su inventario de 1573 se hace referencia a unos diamantes que María de Hungría hacía labrar en Flandes para una cabeza de marta, a través del secretario: «Veynte y nueve diamantes tablas sueltos unos mayores que otros y estan muchos con faltas por las esquinas los veynte son mas delgados que pesan todos veinte y nueve çinquenta y quatro granos y son los que el secretario çayas hizo traer de flandes donde la rreyna de ungría los hazia labrar para una cabeça de marta para su a.l.a [Juana de Austria] tasados en çiento y veynte mill mrs/ Quinze diamantes sueltos de peso de diez y nueve granos son diferentes el uno es uña que son a cumplimiento de quarenta y quatro de la partida arriba conthenida tasados en veinte y ocho mill y çiento y veinte y çinco mrs». Juana de Austria vivió especialmente unida a su tía a partir de que ésta se retira en España en 1556, intercambiando numerosos regalos entre ellas. A su muerte en 1558, hereda en usufructo buena parte de sus bienes.

28 F. BOUZA, *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid, 1998, p. 61, nota 99; A. PÉREZ DE TUDELA y A. JORDAN, ob. cit., pp. 109-111.

Juana vivió muy cercana a la reina tutelándola en múltiples aspectos con el beneplácito de su hermano. Los billetes del marqués de Ladrada, aunque no nos podemos extender en ello en este momento, reflejan esta familiaridad y los frecuentes espectáculos, como farsas, que compartían. Aparte de la materia de las joyas, casi todos los asuntos femeninos de la corte son consultados por el rey a su hermana.

Paralelamente Ladrada va entreteniendo al portugués Álvaro Méndez que pretende vender joyas, a través de Ruy Gómez de Silva. El príncipe de Éboli, merced a sus contactos en Portugal y a sus conocimientos sobre joyas, ya había actuado como intermediario en ocasiones anteriores²⁹. Méndez presiona al mayordomo y jura que si Felipe II no las compra en quince días, las tenía vendidas en esa cantidad, a lo que Felipe II alega «no se yo quien las pueda comprar»³⁰. En diciembre Álvaro Méndez averigua que el gobernador de los Países Bajos ha gastado los 50.000 ducados que Ana tenía en Flandes³¹. Para completar lo que Felipe II debe entregar a su esposa según las capitulaciones matrimoniales, aparte de las joyas compradas a la princesa de Portugal, adquiere otras³². En julio de 1572 Ladrada va al alcázar a tratar con la camarera mayor de la reina sobre un aderezo de botones de diamantes que se ofrecen para Ana. Pese a que son de calidad, consideran mejor hacer otros nuevos a juego con unas puntas que proporcionó Felipe II. Sospecha que la compra es negocio de María de Castilla quien lo pretende vender por un tercio más de lo que vale³³. Ladrada ya había dicho hacía medio año que mejor que comprar los botones que ya sirvieron a doña Magdalena de Bobadilla, dama de doña Juana, sería mejor hacerlos nuevos³⁴. Aparte de discutirlo con la marquesa de Berlanga, hace que disimuladamente a los plateros Rodrigo de Reinalte y Arnao Bergel, antaño platero

29 Por ejemplo en 1564, cuando se trata de comprar en Lisboa una joya para María de Portugal, futura esposa de Alejandro Farnesio.

30 Marqués de Ladrada a Felipe II, Madrid, 6 y 19 de noviembre de 1571, B.L., Add. ms. 28354, ff. 280v y 285.

31 Marqués de Ladrada a Felipe II, Madrid, 17 de diciembre de 1571, B. L., Add. ms. 28354, f. 314r-v. Para pagar las joyas de Juana serían necesarios los 50.000 ducados que daban los Países Bajos a su soberana y por ello Ladrada escribe al duque de Alba esa mañana, Idem, 23 de abril de 1572, f. 389.

32 Ya había enviado a su futura esposa un diamante por el embajador Chantonny, A. PÉREZ DE TUDELA y A. JORDAN, ob. cit., pp. 29-30. Para las joyas que luce Ana en esta ceremonia, N. HORCAJO PALOMERO, «Sobre ciertas joyas del siglo XVI y su relación con fuentes documentales y retratos». *Espacio, tiempo y forma* 6 (1993), pp. 213-220. En el retrato por Antonio Moro hecho en los Países Bajos camino de España se aprecian el joyel del águila y la cintura con cordones de san Francisco, KHM, n. inv° GG_3053.

33 Marqués de Ladrada a Felipe II, respondida el 8 de julio de 1572, B.L., Add. ms. 28354, f. 419: «yo fui esta mañana a palacio y hable a la marquesa de berlanga sobre lo de las joyas que quieren comprar a la R.a n s.ra y le dije que aunque eran los botones buenos se podían hazer otros mejores y que no ubiesen servido y conformasen con las puntas/ y dijome que lo mismo le paresçia a ella». También f. 421.

34 Dado que, normalmente, se podían coser a prendas tanto femeninas como masculinas, muchos de los aderezos de botones de la reina Ana se describen en el inventario postrimero de su marido, F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., II, pp. 390-391.

de oro de Isabel de Valois, aprecien las joyas³⁵. Juana de Austria se pronuncia sobre estas joyas ante su hermano cuando iban en un carro, diciendo que sólo han sido usadas en un par de ocasiones, pero éste disimula para obtener el trato más beneficioso para su compra. Posiblemente haya que poner en relación con estas joyas los botones de diamantes y camafeos, puntas de oro y perlas que Felipe II compra para su esposa en la almoneda de don Jerónimo de Padilla³⁶.

A finales de diciembre de 1572, aparte de la paga de las joyas de la princesa, se habla de las que pretendían comprar al portugués Álvaro Méndez y que Ladrada tuvo en su posada³⁷. El dueño pedía por ellas 250.000 ducados y los regateos del mayordomo provocan que el portugués se marche ofendido. El marqués de Ladrada piensa que pide por ellas lo que valen realmente y no se podrán comprar por menos dinero. Aunque han actuado de intermediarios el príncipe de Éboli y don Juan de Borja, Felipe II estima que «los terceros ha hecho harto daño», ya que nunca dio comisión al embajador español en Lisboa para que tratase de ello. Ladrada sugiere que estas joyas necesarias para la reina se podrían mandar comprar en Flandes, puesto que allí está el dinero y es uno de los mejores mercados junto a la capital lusa. Dadas las fluidas relaciones las piedras que llegaban a Lisboa se tallaban en Amberes por los mejores joyeros.

Cuando muere Juana de Austria en septiembre de 1573, deja algunas joyas-relicarios a su amada sobrina, junto a una cruz en forma de Tao incrustada de diamantes y su correspondiente cadena de oro³⁸. Uno de ellos era claramente manierista con el

35 Marqués de Ladrada a Felipe II, respuesta del 18 de julio de 1572, B.L., Add. ms. 28354, f. 424: «baldra cada boton de diamantes de estos a sesenta ducados los camafeos y puntas de poco valor son/ las joyas que se compraron de la Sra p[rin]cesa montaron el VI U [6000] ducados/ y con 4000 mill mas avra su m. cumplido los LV de las capitulaciones». Felipe II: «como agora no es menester dinero vienen a proposito estas compras/ delante de my hablo mi her[ma]na en el carro de los botones de diamantes y que no les avia traydo doña madalena sino una vez o dos/ yo calle como una piedra/ no se de que montara myrad si sera bien que digais mañana que alla no ay con que y que si quieren que me lo direis y con este achaque podremos despues hablar en ello y decirme vos lo que os pareciera».

36 A. PÉREZ DE TUDELA, «La imagen y el mecenazgo...» ob. cit., p. 1578, nota 63. Serían las que fueron de su viuda Magdalena de Bobadilla, con la que casó en septiembre de 1571.

37 Marqués de Ladrada a Felipe II, 26 de diciembre de 1572, B.L., Add. ms. 28354, f. 564v: «oy creo que me respondera el Car.nal [Espinosa] lo que se podra asentar en lo de la paga de las joyas de la S.a princesa y de lo que fuere dare cuenta a su m.t/ como Rui gomez no bino a palacio [por estar enfermo] el día del bautismo ni asta otro antes no le pude decyr la Resolucion que su mg.t abia tomado en las joyas de albaro mendez». En f. 565: «avisaria a albaro mendez que biniese a hablar y yo le dijese el negocio y dentro de una ora bino albaro mendez (...)/ han resuelto darle 100.000 ducados por todas las joyas».

38 Inventario 1573: «Un Relicario de oro obado que le çercan dos sierpes esmaltadas de verde que por las dichas culebras y AlRededor tiene quarenta diamantes tablas y al rremate de las colas un diamantico punta con dos beriles de cristal de montaña que pesa como esta declarado oro y diamantes nueve castellanos y dos tomines el qual tiene un anus dey con un xpto abraçado con una cruz de palo de la vera cruz y del otro cabo un cordero tasado oro diamantes cristal y hechura en sessenta y siete mill mrs [al margen: este rrelicario es el que m[an].do su al[te]z[a] la m[ajesta].d de la Reyna n.s[eñor].a juntamente con una cruz de diamantes y una cadena de oro en que andava y por ella Rebuelta otra cadenilla de açero barniçada de negro]». Se trataría de «Una cadena de oro retorçida de peso de honze

viril engarzado con dos serpientes entrelazadas³⁹. Éstas serían las joyas de carácter religioso que usaría la princesa de Portugal al final de sus días, junto a otras, en tonos negros a juego con sus ropas de viuda, como la cadena de acero, de moda en este momento en la corte⁴⁰. También Felipe II adquirirá en su almoneda algunos objetos preciosos que donará a la reina Ana de Austria en 1575. Entre ellos descuellan objetos de cristal de roca y ágata guarnecidos de oro y esmaltes, porcelanas y vajillas de carey orientales. Éstos serían especialmente estimados por la reina que reunió una importante colección de «exotica»⁴¹. Ana de Austria también poseerá joyas de esta procedencia como una cadena de junquillo de oro con una medalla de nácar⁴². Éstas convivían con las realizadas o compradas en España a artistas cortesanos⁴³.

castellanos y dos tomines y seis granos y por el cargo avia de pesar un castellano mas que se le quito para poner con quatro quantas de perdones que con mas cadena esta en titulo de rrosarios y quantas en este imventario que pesa dos castellanos y siete tomines y quatro granos que vale el oro seis mill y çiento y çinquenta y quatro mrs y de hechura setecientos y çinquenta que es todo seis mill y nueveçientos y quatro mrs [al margen: esta cadena es la que m.do su al.a a la m.d de la rreyna n.s.a con un rrelicario y una cruz de diamantes y una cadenilla de açero]». La princesa tenía multitud de joyas y objetos de orfebrería con reptiles. Para una fuente y acetre de plata dorada a juego con un acetre «con sabandijas» que dona la princesa al monasterio de El Escorial en noviembre de 1571, Fr. J. ZARCO CUEVAS (ed.), *Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598*. Madrid, 1930, pp. 65 (355) y 71 (413).

39 Inventario 1573: «Una cruz de oro de hechura de tao esmaltada de negro que se abre toda para tener Reliquias que tiene veynte y dos diamantes honze de cada lado de peso de dos castellanos y dos tomines y tres granos y esta esmaltada de negro en la qual estan Reliquias que su al.a puso dentro y no se sabe que rreliquias son tasado oro diamantes y hechura en çinquenta mill mrs [al margen: esta que se m.do a su mag.d juntam[en].te con el rrelicario de Arriba]». Para una fuente y acetre de plata dorada a juego «con sabandijas» que dona la princesa al monasterio de El Escorial en noviembre de 1571, Fr. J. ZARCO CUEVAS, ob. cit., pp. 65 (355) y 71 (413).

40 Las hacía Trezzo para las damas de palacio y como novedad se envían a Parma en 1570, junto a anillos de azabache, A. PÉREZ DE TUDELA, «Guido Ascanio della Salla, un collezionista parmigiano della seconda metà del Cinquecento». *Aurea Parma*, año LXXXIII, II (1999), p. 182. En ocasiones el acero iba combinado con plata dorada.

41 El 31 de mayo de 1609 don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, compra en su almoneda «un cuchillo de la India que tenía la cuchilla combada y el lomo dorado y el puño de ambar quajado con dos guarniçionçitas de oro de filigrana n° 22» en 330 reales en que estaba tasado, Archivo General de Palacio (A.G.P.), Registros, 238, f. 132v. Estos objetos orientales se mezclaban con otros americanos como un tríptico de arte plumaria con *El Descendimiento*, f. 390, n. 379 (en el Guardajoyas en manos de Francisco del Castillo en 1607), que pasaría a engrosar la colección de los Leoni, K. HELMSTUTLER DI DIO, «Federico Borromeo and the Collections of Leone and Pompeo Leoni: A New Document». *Journal of the History of Collections* 21 (2009), p. 6.

42 El 27 de mayo de 1609 será adquirida, en la almoneda que tiene lugar en Madrid, por Martín Gómez «una cadenilla de junquillo de oro con una medalla de nacar de un quadrado prolongado con dos figuras en cada parte guarneçida de oro assa y reasa de lo mismo peso seis castellanos, un tomín y seis granos en çien reales en que estaba tasada», A.G.P., Registros, 238, f. 131.

43 Por ejemplo, Francisco del Castillo recibe en 1607 en el Guardajoyas algunos bienes de la reina como «una cadenilla en pedaços de oro que pesaron quatro castellanos q es de la partida del imventario una cadenilla que se compro de Ventura Falconi por setenta y un reales», A.G.P., Registros, 238, f. 387v.

Aparte de las joyas, la reina reunirá una destacada colección de objetos de plata que a su muerte se custodiarán en la Guardajoyas regia, como una campanilla de plata⁴⁴. Una vez muerto Felipe II, otras piezas de plata se venderán en la almoneda que se celebró en Madrid entre 1608 y 1609⁴⁵. Entre éstas había algunos objetos curiosos como un reloj inventariado dentro del género de «cosas extraordinarias»⁴⁶.

A pesar de que Ana llega del imperio con poca dote en cuanto a joyas, sí que conducirá en cambio una riquísima colección de relicarios que serían en extremo apreciados por sus tíos. Entre ellos descollaba el de San Víctor de Jamnitzer, actualmente en las Descalzas Reales, pero también hoy en día nos podemos hacer eco de su fastuosidad por otros ejemplares menos conocidos como el de cristal de roca, plata dorada y esmaltada aún conservado en la estauroteca escurialense (lám. 2)⁴⁷. Su marido valoraría especialmente el cuerpo de san Mauricio que ella condujo personalmente en su visita del 24 de mayo de 1572, desgraciadamente perdido durante la francesada. Se trataría de un arca manierista de plata dorada y cristal de roca que descansaba sobre tortugas de plata⁴⁸. Muchos de estos objetos fueron regalos

44 Archivo Ducal de Alba, Caja 125, f. 186, «Andando revolviendo dos o tres días ha un scriptorio halle en el una campanilla de Plata y dos sellos de la R.na doña Anna nra s.a que es en gloria V. m. me la hara [merced] de saber de su M.d [Felipe II] que manda que se haga dello, en Madrid XV de Mayo de 1588», a lo que Mateo Vázquez responde: «El Rey nro s.or dize q ordene v.s. se pongan en el guardajoyas con la demás haz[ien].da de la rey.a doña Anna nra s.ra que aya gloria. En S.t Lor[enz].o 25 de Mayo 1588». Los sellos serían los abiertos por Giampaolo Poggini.

45 El 26 de mayo de 1609, la condesa de Altamira adquiere un «ojal de plata dorada con su pie que pesa dos onzas y una ochava nº 22 tasada la hechura en ocho reales». El 30 de mayo de 1609 Francisco de la Vega compra «quatro cuchares de plata lissas con los cabos quadrados que pesan çinco onzas y quatro ochavas tasadas a la ley que montan mil y quinientos y diez y seis mrs» del género de plata de la reina que entregó Diego de Córdoba. Don García de Cortes se hace con «una medida de plata que por por una parte hazia dos onzas y por otra una que pesa quatro onzas y tres ochavas en mill y doçientos y v.te y quatro mrs». Otras dos «cuchares de plata de par[ti].da 33 cuchares que pessaron quatro onças y una ochava» se venden el 2 de junio a Gonzalo Rodríguez Bermúdez en 38 reales, A.G.P., Registros, 238, ff. 130v, 132r-v y 134v.

46 El 2 de junio de 1609 el conde de Alba de Liste compra «un relox de alquimia triangulo de campanilla con su llave en una caxa de cuero negro dorada» en 440 reales en que estaba tasado, A.G.P., Registros, 238, f. 133. Esta documentación nos informa de los intereses culturales de la reina, como sus libros, como uno de los milagros del Cristo de Burgos que visitó o unas estampas de los emperadores hasta Carlos V. También de su faceta devocional con los ornamentos de su oratorio, ff. 133-134.

47 Patrimonio Nacional, n. de invº 10044207. Mide 13.50 x 25 x 14 cm. Fr. J. ZARCO CUEVAS, ob. cit., p. 82, 463. Contendría una reliquia de un santo inocente y otra de san Lorenzo.

48 Fr. J. ZARCO CUEVAS, ob. cit., p. 78, n. 440; A.G.P., Patronatos de la Corona, San Lorenzo, caja 82, entrega 1, f. 51: «una arquilla de plata toda dorada quadrada labrada de punçon asentada sobre quatro tortugas de plata dorada que tiene en la delantera quarenta y çinco pieças de cristal de montaña las tres quadradas llanas y diez prolongadas y treynta y dos puntas gruessas puestas las puntas de quatro en quatro engastes de plata dorada y en la trasera de la dicha arquilla otras quarenta y çinco pieças de cristal como las de la delantera de la dicha arquilla y de la mesma manera y en el un lado de la dicha arquilla treynta y tres pieças del dicho cristal las dos llanas quadradas y siete prolongadas y veynte y quatro puntas de la hechura todas las dichas pieças de las delantera y trasera y en el otro lado otras treynta y tres pieças de cristal como las dichas y en lo alto del cobertor otras treynta y tres pieças de cristal como las mismas y a la redonda del dho cobertor diez pieças prolongadas del dicho cristal y seys puntas de lo mismo de una en una y en el suelo de dicha arquilla dos pieças llanas y siete prolongadas



LÁMINA 2. TALLER CENTRO EUROPEO. Arqueta (anterior a 1570). Basílica del R. Monasterio de El Escorial (Madrid).

recibidos en su viaje por Alemania y los Países Bajos hacia España⁴⁹. Cuando fallece en octubre de 1580, algunos de los relicarios de su oratorio en el alcázar madrileño pasan a engrosar la colección escorialense⁵⁰.

En 1582, después de la muerte de la reina, Felipe II se declarará poco amigo de comprar piedras y joyas⁵¹, aunque se verá obligado a seguir adquiriéndolas para sus hijos, la nueva princesa, Margarita de Austria y para algunos regalos diplomáticos que debía hacer. Los bienes de Ana de Austria se inventarían y dividen en tres partes

y veynte y quatro puntas de en quatro en quatro todo del dicho cristal puestas todas las dichas pieças de cristal en engastes de plata dorada y la dicha arca con su cerradura y llave dorada que pesso setenta y un marcas y dos ochavas». Dada su riqueza se protegía en una caja de cuero negro. Provenía de un monasterio alemán y las consigue a través de doña María Manrique.

49 Ella a si vez envía a un obispo una copa que había sido del conde de Egmont y un diamante de valor, junto a cadenas. Duque de Alba, Berghes, 26 de agosto de 1570, *Epistolario del III duque de Alba*. Madrid, 1952, II, p. 402.

50 Fr. J. ZARCO CUEVAS, ob. cit., pp. 87-88, n. 488-489. Felipe II guarnece otras reliquias traídas por su sobrina, por ejemplo, p. 81, n. 460.

51 I.V.D.J., E 6 (II), f. 427v, Felipe II, desde Lisboa, el 31 de octubre de 1582, responde a la propuesta de Alonso de Miranda de comprar de tres diamantes brutos que se podrían labrar en punta o en tabla «ya veis que nunca fuy amigo de comprar piedras y aunque he comprado algunas ha sido contra my voluntad y en otro tiempo, y agora yo no las he menester y el dinero mucho, y asi no ay que tratar dellas».

iguales entre sus tres hijos, don Diego, doña María y don Felipe. Cuando mueren los dos primeros en 1582 y 1583, respectivamente, Felipe II los heredará a su vez⁵². El rey se continúa preocupando de joyas, entre las que se encontraban algunas de las que habían pertenecido a las reinas, especialmente en relación a sus hijas, ya que fundamentalmente se transmitían por línea femenina⁵³. También comprará, una vez muerta Ana de Austria en 1580, algunas joyas y objetos de orfebrería en el remate de la almoneda de su hermana doña Juana de Austria como rubíes montados en oro⁵⁴ o un joyel en forma de águila guarnecido de diamantes⁵⁵. Algunas de las joyas que aparecen entre los bienes de Felipe II en 1598 también tendrían esta procedencia, como una sortija de oro esmaltada de negro que tenía en el engaste una figura esculpida bajo la que se escondía un reloj de sol⁵⁶. Otros cestitos de oro con turquesas y espinelas engastadas también pasarían al guardajoyas real⁵⁷.

Esta correspondencia entre Felipe II y el mayordomo mayor de su cuarta esposa refleja una faceta poco conocida y más humana del rey prudente, a la vez que aporta información sobre las joyas de la familia real española, sus procedencias e historia. Aparte de noticias sobre algunos artífices cortesanos, el conocimiento de estas joyas puede ser de gran utilidad a la hora de estudiar los retratos en los que están representadas. También ofrecen luz sobre personajes de la corte eclipsados por la figura del monarca como eran sus esposas y su hermana doña Juana de Austria, fundadora del monasterio de las Descalzas, pero no por ello apartada del boato de la corte.

52 Bibliothèque Publique et Universitaire de Ginebra, Favre, 37, f. 129v. Antonio Voto aconseja a Felipe III que venda estos bienes que quedaron de su madre. En este documento también se menciona el diamante «Estanque» que usó la reina Ana de Austria, f. 123v. Lo hereda Felipe II de sus hijos y lo lega a Felipe III. Pasará a Margarita de Austria el 9 de febrero de 1600, A. PÉREZ DE TUDELA, «La imagen y el mecenazgo...» ob. cit., p. 1595.

53 A.Z., apéndice documental. Sobre las joyas de las hermanas en la corte española un primer esbozo en A. PÉREZ DE TUDELA, «Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos: una perspectiva general de las fuentes de archivo relacionadas con las pertenencias personales de la infanta Isabel (1566-1599)», en C. VAN WYHE (ed.), *La infanta Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Madrid, 2011, pp. 69-73 y «Los años de la infanta Catalina Micaela en la corte de Madrid (1567-1584) y sus relaciones con España: regalos y retratos», en F. VARALLO y A. RAVIOLA (eds.), *L'infanta Caterina d'Austria, duchessa di Savoia (1567-1597)*. Turín, 29 de septiembre-1 de octubre de 2009 (actas en prensa).

54 «siete balajes grandes en sus engastes de oro tasados en un quento y doçis.a y diez mill y ciento y çinquenta y quatro mrs». En Madrid, 20 de agosto de 1582, los testamentarios de Juana piden que Felipe II pague «ciertos Balajes y otras cosas que se tomaron del Almoneda, por orden de v. mag.d» que montan casi cuatro cuentos, B.L., Add., 28.343, f. 322.

55 «una aguilá de oro esmaltada y con muchos diamantes como pareçe por el libro del rremate tasada en un quento y qui[niento]s y treynta y siete mill y quin.s mrs». Podría tratarse de la descrita en C. PÉREZ PASTOR, ob. cit., p. 353. Sería el joyel que Juana presta a su sobrina en su onomástica de 1571.

56 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., I, p. 301, n. 2.409, el 9 de febrero de 1600 se entregará a Margarita de Austria.

57 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., I, p. 341, n. 2.600 y 2.601. Se venderán en la almoneda de Felipe II.

APÉNDICE DOCUMENTAL

B.L., Add. ms. 28354, f. 341

«De las joyas que de su alteza tiene Xpoval de oviedo en que se podra començar a tratar son las siguientes

una cintura de diamantes/ un collar de diamantes/ otro collar de esmeraldas

otro collar de rubies [anotación de Felipe II: *destas como se podra tratar*]

y el ylo de perlas que tiene doscientas y quatro perlas enlaçadas de oro y esmaltadas de azul [anotación de Ladrada: *las cinco pieças contenidas de suso son las que la R.a nra s a dicho que holgara que se compren*]

Las joyas de su Alteza nuevamente a traydo Ant[oni].o cordero guardajoyas de su Alteza y se han bisto son las siguientes

un ylo de perlas de dozientas y una perlas que pueden servir muy bien de sartas [anotación de Ladrada: *si se compran las de arriba no seran menester estas pues las unas ni las otras no son de las muy buenas; Felipe II: lo mismo me parece si ya no fuese mejor comprar estas y dexar las de abaxo y las de Zayas*]

f. 341v:

otro ylo de perlas de dozientas y setenta y quatro perlas mas menudas las quales pueden servir para tocados y para guarniciones de botones [Ladrada: *si con comprar estas perlas y las que mas fueren menester para botones y puntas y para tocados tomarse tambien de las que contienen en el capitulo que se sigue escusamos de comprar las que zayas encamino que no las quieren bajar de dos mil ducados ya algo mas mejor seran estas; Felipe II: si con comprar destas dos partidas y de la de antes de dos como alli digo se escusan las de Zayas y lo entiende asi la Reina sera mejor tomar destas y dexar las de Zayas*]⁵⁸

ay otros muchos asientos de perlas para hazer botones y puntas

un apretador de veinte pieças como laçadas de sant fran.co que cada una tiene un rubi y quatro perlas y este conforma con el collar de rubies que tiene oviedo de su Alteza [anotación de Ladrada: *este sera bueno porque conforma con el de rubies; anotación de Felipe II: bueno sera tomar este*]⁵⁹

Siete pieças grandes con un balax cada una las quales servian de cintura a la emperatriz [Isabel de Portugal] [Ladrada: *estas paresce que no ni para que puedan ser de provecho; Felipe II: lo mismo me pareçe*]

una broncha que tiene tres pieças guarnescidas de diamantes y rubies [Ladrada: *y esta menos; Felipe II: y en esto*]

58 Aparecen descritas entre los bienes de Ana de Austria y en 1600 se darán a María de Baviera, madre de Margarita de Austria, A. PÉREZ DE TUDELA, «La imagen y el mecenazgo...» ob. cit., p. 1594.

59 En el retrato de Ana de Austria por Alonso Sánchez Coello hacia 1571 (KHM-GG_1733) luce una cintura parecida que ya traía de Alemania.

veynte y nueve eses de oro guarnescidas con tres perlas cada una podrian servir de lo que paresciere [Ladrada: *tampoco me an parescido bien estas*; Felipe II: *y esto*] *un balax suelto sin engaste para pinjante de toca* [Ladrada: *ya no creo que se usan estos*; Felipe II: *asi lo creo*]⁶⁰

f. 342:

una cabeça de marta guarnescida de diamantes y rubies [Ladrada: *esta es buena ya que la que la R.a ns se podra servir de la que entrego birbiesca cuando obiedo todabia sera menester otra*; Felipe II: *bueno sera tomarla*]

un diamante de hechura de yerro de lança con una perla grande por pinjante que es para pinjante de toca [Ladrada: *si se usaran estos pinjantes este es muy bueno*; Felipe II: *y este pues es bueno si el precio lo fuere*]

quatro perlas peras para orejas [Ladrada: *estas son muy buenas y necesarias*; Felipe II: *si no pueden servir mas que para las orejas lo mejor seria dexarselas/ que ya que la reyna no se las ha agugereado en menos edad lo mejor seria no hazerlo agora*]⁶¹ *otras dos perlas grandes la una mayor que la otra para pinjantes* [Ladrada: *estas estan en gran prescio y son muy poco menester*; Felipe II: *si el precio fuese moderado y son muy buenas no serian malas*]

dos ajorcas guarnescidas de diamantes y rubies y perlas [Ladrada: *estas tampoco se traen*; Felipe II: *no son menester*]

doscientas puntas de oro pequeñas guarnescidas de esmeraldas chicas [Ladrada: *estas son bonitas*; Felipe II: *estas se podrian tomar*]

un apretador de diamantes y perlas [Ladrada: *tambien es este bueno y le a menester su mg.t*; Felipe II: *y este*]

60 Quizá el que luce en su retrato de 1557 por Sánchez Coello en Ambras, KHM-3127. Ya aparece en un inventario de 1553, señalado por A. JORDAN, «Las dos águilas del Emperador Carlos V. Las colecciones de Juana y María de Austria en la corte de Felipe II», en L. RIBOT GARCÍA (ed.), *La monarquía de Felipe II a debate*. Madrid, 2000, p. 450: «un balax grande berrueco con un hilo de oro y dos rrosicas que peso siete ochabas y treinta y nueve granos todo el». En 1573, n. 15: «Un balax grande berrueco con una asa y rreasa de oro y dos rrosas que pesa siete ochavas y treynta y nueve granos tasado en tres mill ducados que valen un quento y çiento y veynte y çinco mill mrs». Felipe II adquiere uno muy similar de la almoneda de su hermana, «un balax grande berrueco q[ue] pesa siete ochabas y treynta y nueve granos tasado en tres mill ducados», F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., I, p. 267, 2.107. En 1582 los testamentarios de su hermana piden al rey que pague f. 322, Madrid, 20 de agosto de 1582, los testamentarios de Juana piden que Felipe II pague «ciertos Balajes y otras cosas que se tomaron del Almoneda, por orden de v. mag.d» que montan casi cuatro cuentos, B.L., Add., 28.343, f. 322. El 20 de abril de 1608, Felipe III se lo regalará a Margarita de Austria. También la princesa cumplimenta a Isabel de Valois un rubí, A. GÓNZALEZ DE AMEZÚA, *Isabel de Valois reina de España (1546-1568)*. Madrid, 1949, III, p. 352, que dejará en su testamento a doña Leonor de Toledo.

61 En la corte española se agujereaban pronto las orejas de las niñas. Por ejemplo, a Isabel Clara Eugenia «de tres meses se las oradaron», como recuerda la duquesa de Saboya a su marido, Turín, 14 de enero de 1590, Archivio di Stato de Turín, Lettere Duchi e Sobrani, mazzo 37, 529. También tanto Juana de Austria como la emperatriz María, madre de Ana, llevaban pendientes, como se aprecia en sus retratos.

un joyel que es un san Jorge guarnecido de diamantes y tiene tres esmeraldas y dos rubies [Ladrada: *es muy grande y a mi no me a contentado ni su m. quiere estos joyeles*; Felipe II: *no avra p[ar].a que tomarle*]⁶²

çiento y noventa y ocho botones pequeños guarnecidos con tres perlas cada uno [Ladrada: *Sabra que lo que mas sm a menester son botones estos son muy Ruines*; Felipe II: *mejor sera hazer otros mejores*]

f. 342v:

otro Apretadorçico de diamantes asentados en cavellos de la Reina nra señora que se truxo assi de alemania [Ladrada: *los diamantes deste apretadorçico son muy ruines*; Felipe II: *como pareciere*]

otros quarenta y ocho botones de hechura de puntas con dos perlas cada uno [Ladrada: *no balen estas nadas ni pueden aprovechar tampoco*]

doze puntas de oro guarnescidas de rubinicos muy pequeños con dos perlas cada una [Ladrada: *lo mismo estas*]

unos bicos para toca guarnesçidos con una perla cada uno [Ladrada: *no me an parescido estos bien*]

quarenta y tantas pieçecicas de oro guarnecidas cada una con un diamante y un rubi pueden servir algunas cosas [Ladrada: *y estas menos*; Felipe II: *todo lo demas se puede escusar si no es bueno*].».

A.Z., Altamira, 50, Grupo Documental 7, documento 44, julio de 1586

«*Relaçion de las joyas q su m.d manda q se traygan aquí a san lor[enz].o el rreal, con la mayor brevedad q ser pudiere*⁶³

-una sortixa de oro con un Rubi grande muy perfecto que era de la R.na doña ysavel nra s.a queste en el çielo q esta tassado en tres mill y setecientos y sesenta du.os y en la rel.on que enbio el s.or xpoval de oviedo dize y quitole su m.d, y ha de adbertir de lo q quiere dezir esto [al margen: *esto que dize aquí quitole su m.d no quiere deçir ning.a cosa 3.760/* Felipe II: *este es de la infanta* [Isabel Clara Eugenia] *q fue de su madre* [Isabel de Valois]]⁶⁴

62 Posiblemente el que se describe en el inventario de Juana de Austria de 1573: «Un joyel de oro que tiene un s.t Jorge armado hecho de veinte y ocho diamantes ocho puntas el uno el uno en el codillo los dos en las rodillas los quatro en los juegos y codos de los braços el uno en el puño de la espada y los veynte jaquelados seis en las piernas y pies tres en las faldas uno en el pecho quatro en los braços uno devajo de la barba çinco en la espada, dos esmeraldicas tumbas y tres rrubinicos tablas en la escargela, en el escudo un rubi berrueco grande y en la barriga de la sierpe una esmeralda berrueca y al lado de un hombro y debaxo del braço dos esmeraldas tumbas y al codo derecho un rubi berrueco esta esmaltado a trechos por la orilla de unas ojas de rrosicler y en la chapa de las espaldas un rredondo de unas flores y dos pajaros y cruz esmaltadas detrasflor que pesa como esta declarado sin unos alfileres con que esta clavado treynta y siete castellanos y tres tomines y seis granos tasado piedras y oro y hechura en tresçientos mill mrs». Pendía de un complicado collar.

63 F. ÍÑIGUEZ ALMECH, *Casas reales y jardines de Felipe II*. Madrid, 1952, pp. 32-33.

64 A. PÉREZ DE TUDELA, «La plata y algunas joyas...» ob. cit., p. 558.

-una çinta de oro que tiene catorçe pieças de oro con diamantes y treze pieças de oro con dos perlas cada una y un broncha de oro con un diam.te grande y quatro perlas a la redonda y una pieça de oro de perlas q dize que esta adereçar q era de la R.na dona ana nra s.a q esta en el çielo y esta tassada en viUdccxxiii^ods^o [la pieça ques estava adereçar se adereço y esta puesta en esta cintura como antes estava 6634]

-Mas otra çinta de oro con onze pieças con un diamante cada una y doze pieças de oro con dos perlas q era assimismo de la R.na doña ana nra s.a tassada en VIUdccc^od^os [6800]

-Mas un collar de la misma çintura con siete pieças de oro, en cada una un diamante y seis p[iez].as de oro con dos perlas cada una tassado en viii^oUccclx d^os [8360]

-Mas un joyel de oro con un Rubi y un diamante y una perla gruessa tassado en xxUiiUd^os y este ha de adbertir el s.or oviedo si es el que m[an].do la R.a doña ana nra s.a en su testamento a la ynfanta doña ysavel porq lo dessea saber su m.d [este joyel es el que la R.na doña ana nra s.a mando en su testamento a su al.a la infanta doña ysabel/ Felipe II: pues asi es pongase con las joyas de la infanta y no con estas⁶⁵]

f. 2:

-Mas un collar de oro con diez Pieças de oro que tienen çinco diamantes y çinco Rubies tassado en iiiUdcxl du.os q era de la R.na d ana nra S.a [3640/ Felipe II: este va a turin para darse de parte de la infanta a su her.na⁶⁶]

-Mas una perla grande q dio su m.d a la R.na nra s.a que fue de gaspar de teves y dessea su mag.d saber si esta perla esta con el diamante grande o esta suelta [esta perla esta suelta y la que tiene el diamante grande, es la que dio su m.d con el que esta tasada en mill y quini^os ducados⁶⁷]

-Mas un collar de oro con ocho esmeraldas y ocho pieças de a dos perlas q esta tassado en XU d^os que era de la R.na doña ana nra s.a [1000]

-Mas dos sortixas de oro cada una con un diamante Jaquealado y el un diam.te puesto en el ayre q son las q dize el s.or xpoval de oviedo q se compraron de don lope de almeyda en xx U du.os y dize su m.d que costaron mas [no sabe xpoval de obiedo lo que le costaron a su m.d estas sortijas aunque le pareçia que abian costado los

65 A.G.S., Patronato Real, caja 29, documento 2, f. 15: «Mando a la ser.ma Infanta doña Isabel un joyel que tiene un diamante y un rubi y una perla grande (...) Catalina otro joyel que tiene una figura como de Aguila y las alas llenas de diamantes pequeños y una esmeralda grande». Podemos ver el primer joyel en el tocado de la reina Ana en el retrato de Sánchez Coello del Museo Lazaro Galdiano (n. inv^o 8030, c. 1571) y después en el de Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz (1586), en el Museo del Prado (P-861), ambos por Sánchez Coello.

66 A. PÉREZ DE TUDELA, «La imagen y el mecenazgo...» ob. cit., p. 1579.

67 Gaspar de Teves vendió a Felipe II la famosa perla «Peregrina» que junto al diamante «Estanque» formarían el famoso «Joyel de los Austrias» a partir de la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III. Felipe II cedería a Ana de Austria el «Estanque» que anteriormente había comprado para Isabel de Valois en Flandes. Véase N. HORCAJO PALOMERO, «Reinas y joyas...» ob. cit., p. 150. Como señala esta autora pasaría a Felipe III «Últimas disposiciones de Felipe II sobre ciertas joyas». *Reales Sitios* 123 (1995), pp. 4 y 6.

xx U d's que aquí dize/ 3850 d's/ Felipe II: alli decia q en mil d's de juro q fue de por vida y por esto dixe q hera mas y con otras cosas creo q fueron los 652 la menor destas q creo es la puesta en el ayre ira a turin de parte del p.e para su her.na⁶⁸] Mas una cadena de diamantes q enbio el duq[ue] de alva [Fernando Álvarez de Toledo] a la R.na dona ana nra s.a q esta tassada en iiiUdccc^l ducados Todas las quales joyas arriva dhas y declaradas manda su ex.a del comendador Mayor de castilla [Juan de Zúñiga] que enbie luego a la ora el s.or xpoval de oviedo aquí a san lor.zo el rreal con dif[eg.]jo maldonado su ayuda de guardajoyas o con baltasar de velasco del dho off.o o que las trayga el mismo s.or xpoval de oviedo sin q aya en esto Replica ni dilación alguna fecha en san lor.o el real savado a 12 de jullio 1586-Juan de Espina [rúbrica]». Papel cruz/ Sobrescrito: «de algunas joyas q su magestad mando llevar a S. Lorenço en 12 de jullio 1586».

A.H.N., Consejos, libro 252, f. 325v

«Cosas que se han dado por mandado de su M.d a personas particulares a quien ha hecho mrd dellas de las que estan a cargo de mi hernando de Virviesca su guardajoyas y otras que he recebido para el dho effecto son las siguientes»

En f. 326: 9 marzo 1575, a Pedro Manuel, una caja de cuero turco de almoneda de Juana; a Antonio Cordero, un frasco de cuero turco de los diez de Juana, para el inquisidor general, arzobispo de Toledo; 20 de marzo de 1575, a Anna: «una calabaza de chrystal con una guarnicion y cadenas y pinjante que se cuelga de oro y xpal dos onzas y doze granos esta esmaltado el oro de blanco que se havia tomado de la almoneda de la ser.ma princessa de Portugal/ El dho dia dio su M.d a la dha ser.ma Reyna un brinco de xpal de hechura de Gubilete labrado de unas Rayas sin guarnicion ninguna que pesa tres ochavas y Treynta y tres granos que se tomo de la dha almoneda/f.325v.: El dho dia dio su M.d a la ser.ma Reyna un basillo de agata con una cadenilla de oro que se cuelga que pessa todo quatro ochavas y diez granos que se tomo de la dha almoneda/ El dho dia dio su M.d a la dha ser.ma Reyna un bassico de xpal de hechura de cubo labrado en Rayas que pesso dos castellanos y seys tomines que se tomo de la dha almoneda/ El dho dia dio su M.d a la ser.ma Reyna un bassico de xpal como copita labrado en arcos que pesso quatro castellanos y seis granos que se tomo de la dha almoneda/ El dho dia dio su M.d a Estanislao una medalla de oro en redondo con el retrato de la M.d del Rey don Phelipe n.s. por la una parte y por el Reverso la figura de España que le esta entregando las llaves que pessa ocho castellanos y seys tomines que se tomo de la dha almoneda⁶⁹». El 28 julio 1575, dio Felipe II a Hernando de Briviesca «un pedaço de uña de la gran bestia en un cordon de seda encarnada que se tomo de la dha almoneda/ en diez y

68 A. PÉREZ DE TUDELA, «La imagen y el mecenazgo...» ob. cit., p. 1579.

69 Sería de Giampaolo Poggini. C. PÉREZ PASTOR, ob. cit., pp. 360-361, n. 4. Este enano era muy apreciado en la corte del rey prudente.

nueve de enero de mil y quini.tos y setenta y siete se dio por mandado de su M.d de un pedaço de uña que se tomo de la dha almoneda que pessava dos onzas y siete ochavas al lic.do Castrejon del cons[ej].o de ordenes de su M.d ochava y media⁷⁰/ f.326: El dho dia dio su M.d a la ser.ma Rey.a con los brinquiños de Porçelana de atrás dos porcelanicas chiquitas de Tortuga a man[era].a de salserilla de las que se tomaron de la almoneda de la ser.ma Princessa de Portugal⁷¹/El dho dia tomo su M.d nueve figuras de niños de alabastro pequeños y diez y seys brincos de madera de la India de Portugal para ir dando al principe n.s. [Fernando de Austria] que se tomaron de la dha almoneda/ En doze de março del dho año dio su M.d a la Reyna n.a s.ra una caxuela con red dorada y negra con tapador de una partida de nueve y otra caxuela ochavada en redondo colorada y dorada de una partida de quatro que embio a su M.d el Governador de las Phelipinas Guido de labaçanos⁷²/ El dho dia dio su M.d a la dha ser.ma Reyna doze escudillas de Porcelana doradas y pintadas de las de dho cargo/ El dho dia dio su M.d a la dha ser.ma Rey.a [tachado: seys orejeras] doze brinquiños de porcelana de figuras de hombres y animales doradas y pintadas de las del dho cargo/ El dho dia dio su M.d a la dha ser.ma Rey.a seys orejeras de oro las quatro labradas de filigrana y las dos lisas de una partida de catorze que pesan quatro onzas y siete ochavas y son del dho cargo/ El dho dia dio su M.d a la dha ser.ma Reyna doze aventadores de pluma y doze abanos comunes y un terno de cofrecicos de juncos de colores que entrego Antonio de Cartagena en diez y ocho de Hebrero del dho año»⁷³.

70 Comparar con F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., II, p. 143. Uno de estos fragmentos que se queda Felipe II se guarnecería en oro en 1606, para un dije protector para el príncipe Felipe (IV) y el resto se venderían en su almoneda ya en 1608. Posiblemente esta pieza sería de procedencia Centroeuropea.

71 Comparar con F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., II, pp. 278-279. Algunos de estos objetos de carey indoportugueses se enviaron a Flandes a Isabel Clara Eugenia, mientras que otros se vendieron en la almoneda del rey.

72 Comparar con F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., I, p. 343 y II, pp. 286-287. Los de Felipe II acabaron en su almoneda, salvo una cadena que recibió Margarita de Austria en 1603 transformada en unos alamares.

73 En f. 326v.: 16 de diciembre de 1577 se dio a Luis de Silva, embajador extraordinario de Portugal, un collar de oro con rubíes, diamantes y perlas; a maestre Martín [Beuer] entallador seis cajoncillos de ébano de una sesma de largo para una escribanía de su M.d que se tomó de la almoneda de Princesa Juana, Madrid, 3 de mayo de 1578. Para cadenas de origen filipino con las que Antonio de Cartagena obsequia a Felipe II, F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., I, p. 344, 2.614-5.

El uso litúrgico de los atriles de altar en el culto católico de ámbito hispano

PABLO J. POMAR

La Misa de san Gregorio es quizá el tema iconográfico que, por su persistencia temporal y amplia difusión geográfica, mejor soporte visual proporciona al estudio histórico de los pormenores litúrgicos de la Santa Misa. Así, si nos limitamos al aspecto particular que anticipa el título que precede a estas líneas, podemos observar la existencia de variantes de consideración en la mayor parte de las obras que representan este tema milagroso. Sólo centrándonos en dos de ellas, ambas de ámbito hispano, una de Méjico y otra sevillana, observamos que la primera, una plumaria conservada en el Museo de los Jacobinos de Gers, en Francia (lám. 1a), presenta el misal dispuesto sobre un cojín ubicado en el lado de la epístola del altar del milagro; mientras que en la otra, una pintura de la parroquia de Ntra. Sra. de la Oliva de Lebrija (Sevilla) (lám. 1b), el cojín ha sido sustituido por un atril, que además se duplica con el misal formando *pendant* en el lado del evangelio¹. Estos sorprendentes cambios, que tantas veces pasan inadvertidos para el historiador del arte, no son siempre achacables a licencias del artista, sino que frecuentemente suponen la penetración de usos litúrgicos particulares en un tema iconográfico consolidado. Sabemos al respecto, siguiendo con estas dos Misas de san Gregorio

1 Sobre la obra mejicana, considerada la primera pieza del arte novohispano, véase: E.I. ESTRADA DE GERLERO, «The Mass of St. Gregory». *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*. Nueva York, 1990, pp. 258-260. Tenemos en preparación un artículo sobre la pintura de la parroquia de Lebrija, de la que no hay nada escrito.



LÁMINA 1. A. DIEGO DE ALVARADO HUANITZIN. *La Misa de san Gregorio* (1539). Museo de los Jacobinos, Gers (Francia). B. ANÓNIMO. *La Misa de san Gregorio* (s. XVII). Parroquia de Ntra. Sra. de la Oliva, Lebrija (Sevilla).

de ámbito hispano, que el artista de la obra mejicana, el azteca Diego de Alvarado Huanitzin, la había realizado en 1539 bajo la dirección de fray Pedro de Gante, quien muy probablemente le habría proporcionado para su inspiración algún grabado europeo que reproduciría el uso común de la liturgia romana, esto es, un solo cojín con un solo misal, mientras que el pintor local del lienzo sevillano, acaso desprovisto de referencias gráficas, representó al papa san Gregorio ante un altar dotado de dos atriles y dos misales como los que habría visto en las misas solemnes de su propia archidiócesis. Del camino teórico que recorrieron las rúbricas litúrgicas para ir del cojín al atril y la posterior duplicación de éste nos ocuparemos en el presente trabajo.

DEL COJÍN DE ALTAR AL ATRIL DE ALTAR. LA APROBACIÓN DE UN HECHO CONSUMADO

Para depositar el misal sobre el altar, se venía utilizando desde la Edad Media una suerte de almohada o cojín, uso que ya recogen en el siglo XIII tanto el *Ordinarium* de la catedral de Bayeux (Francia) como el *Rationale divinatorum officiorum*

de Guillermo Durando de Mende². Su uso permitía una inclinación más favorable del libro para su cómoda lectura, al tiempo que incidía simbólicamente en el respeto profundo que merecía el misal por servir de un modo tan inmediato al culto del Señor y por contener su palabra y sus alabanzas³. Por estas razones hechas tradición, acaso también acentuadas por la venerabilidad que los libros litúrgicos habían gozado antes de la invención de la imprenta, en el *Missale Romanum ex decreto ss. Concilii Tridentini restitutum*, promulgado por san Pío V en 1570, aparece fijado el cojín para ejercer dicha función de trono y apoyo del misal⁴. Sin embargo, a pesar de que en las rúbricas la norma permaneció invariable durante las posteriores ediciones del *Missale*, incluida la postrera de 1962, lo cierto es que continuó lo que ya desde la Edad Media se constata: la convivencia de este cojín con el atril metálico o de madera, como de hecho puede apreciarse en miniaturas y representaciones pictóricas de la época.

La mayor versatilidad del atril de altar frente al cojín hizo que desde un principio la norma recogida en el nuevo misal no fuese observada de manera estricta e incluso que pronto entre los tratadistas se considerase lícito su uso. Así en 1577, apenas siete años después de editado el Misal romano, san Carlos Borromeo en sus rigurosas *Instructiones* permite ya a los sacerdotes cecucientes que utilicen un atril para alzar el cojín con el misal⁵. Parecido sentido tuvieron al respecto las considera-

2 La obra de Durando se cree redactada antes de 1286 (G. DURANDO, *Prochiron, vulgo Rationale Divinorum Officiorum*. Madrid, 1775, p. 98: «Sane Sacerdos minister inter moras pulvinar molle missali supponit»). El *Ordinaire et coutumier de l'église cathédrale de Bayeux* fue escrito en una fecha indeterminada entre 1228 y 1270. Nosotros hemos consultado la edición de Picard. París, 1902, p. 402. En España su uso también se constata desde la Edad Media, como lo atestiguan diversos inventarios, como el de la colegiata de San Félix de Gerona, de 1310, donde se lee: «quinque coxinos insutos de serico deputatos ad tenendum misalia in altaribus» (F. J. de la CANAL, *España Sagrada*. Madrid, 1832, t. 45, p. 256).

3 Téngase en cuenta que la Iglesia reservaba el uso de cojines para las rodillas de prelados, dignidades eclesiásticas y determinadas autoridades civiles. De la importancia dada a este privilegio da fe el crecido número de decretos de la Sagrada Congregación de Ritos que regula su uso. Puede verse relación de los mismos en el *Index generalis rerum occurrentium in decretis Sacr. Rituum Congregationis*. Roma, 1901, p. 413.

4 Desde la primera edición del *Missale* de san Pío V en 1570 aparece citado el cojín de altar en el *Ritus servandus in celebratione Missæ*, concretamente en el apartado dedicado al ingreso del sacerdote al altar, donde se señala: «*Missale super cussino aperit*». A partir de la edición de 1604 promulgada por Clemente VIII, también aparece en el capítulo XX de las *Rubricæ generales missalis*, dedicado a la preparación del altar y sus ornamentos, dónde se indica: «*In cornu Epistolæ cussinus supponendus Missalis*» (Para la comparación hemos utilizado una edición del Misal de 1570 impresa en Venecia en 1574 en la Bibliotheca Aldina, y otra de un Misal de 1604, impresa un año más tarde en Amberes por Jan Keerbergh).

5 *Cui pulvinari nihil aliud, ac ne scabellum quidem subiiciatur; nisi cum sacerdoti oculorum aspectu laboranti opus est ad missale altius tollendum. Porro scabellum pulvinari aliquanto angustius, utrinque quatuor baculis transversaliter inter se exigua linea lignea in medio connexis firmatur*. La primera edición es de 1577, mas nosotros citamos por S. C. BORROMAEI, *Instructionum fabricæ ecclesiasticæ et suppellectilis ecclesiasticæ*. Tarragona, 1859, p. 294.

ciones de Jakob Miller, quien en su obra *Ornatus ecclesiasticus*, de 1591, consideró permisible el uso del atril siempre que se cubriese con un paño del color litúrgico del día⁶. Pero será la obra de Borromeo antes citada la que rápidamente fue tomada por verdadero vademécum para la construcción y decoración de templos y, si bien escrita inicialmente para la provincia eclesiástica milanesa, pronto superó sus límites para convertirse en un referente del arte cristiano contrarreformista, hasta el punto de no ser pocos los prelados que en sus diócesis ordenaron imprimir el texto. Uno de ellos sería el cardenal dominico y arzobispo de Benevento, Vincenzo Maria Orsini, quien en 1688 mandó al también dominico fray Marcello Cavalieri traducir y adaptar oportunamente a las exigencias de su diócesis las *Instructiones* carolinas⁷. En el texto resultante, al tratar el cojín de altar, Cavalieri incluyó un significativo párrafo, que pone de manifiesto tanto el conocimiento de una práctica que, aún desbordando la rúbrica, se había convertido en habitual, como un reconocimiento tácito para que ésta continuase: «*Si ammettono però, per lo sudetto effetto di sostentare il Messale, gli scabelletti, ò leggj di legno, che oggidì usansi, purchè sian formati con pulitezza, e colla vaghezza lor propria*»⁸.

Esta referencia al atril de altar, que en principio habría de ser vinculante sólo para la diócesis de Benevento, terminó convirtiéndose sin pretenderlo en el germen de su posterior aceptación para toda la Iglesia universal. El caso es que el cardenal Orsini, pura hechura de su tiempo, uno de aquellos obispos dispuestos a devolver al culto su esplendor pretérito, redactó para su archidiócesis en 1706 un *Memoriale rituum* con una versión abreviada de las rúbricas de las celebraciones litúrgicas de la Candelaria, el Miércoles de Ceniza y la Semana Santa, pensado para las iglesias pequeñas y con escasez de clero. En él incluyó varias referencias al atril de altar, que es mencionado como único instrumento para portar el misal, indicando incluso que sea de plata⁹. En 1724, inmediatamente después de convertirse en Benedicto

6 «...vel certe pluteum, quem pulpitu[m] vociant, serico vestium, vel saltem coloribus ornatu[m], subiectu[m] semper habeat, quo nunquam per totu[m] sacru[m], ut quidam indecore committunt, donec claudatur, destituetur, sed liber simul cu[m] pulpito, hinc ide ad utru[mq; altaris cornu, transferatur: de quo tamen in ceremoniali fusius agetur». (I. MYLLERO, *Ornatus ecclesiasticus, hoc est, compendiu[m] praecipuaru[m] reru[m], quivus quaeris rite decenterque compositae ecclesiae exornari*. Múnich, 1591, pp. 131-132).

7 P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e Controriforma*. Bari, 1962, p. 404.

8 F. M. CAVALIERI, *Il rettore ecclesiastico instruito nelle regole della Fabbrica, e della Suppellettile delle Chiese*. Benevento, 1688, p. 10 (citamos por la reimpresión de 1704).

9 «*Legile argenteu[m] pro missali*». V.M. ORSINI, *Memoriale rituum maioris hebdomadae pro functionibus persolvendis archiepiscopo celebrante, vel assistente*. Benevento, 1706, p. 7. La intencionalidad de estos cambios está fuera de toda duda, máxime cuando se conservan mandatos de visita del mismo Orsini que ordenan la realización de estos atriles. Por ejemplo, en la iglesia de Santa Maria della Sanità, en Ginestra della Montagna (Benevento), para cuyo altar mayor ordenó el 25 de noviembre de 1698 «*che si provvegga di un leggio, come quello della Chiesa arciprestale di S. Giorgio*» (A. DE SPIRITO, *Visite pastorali di Vincenzo Maria Orsini nella diocesi di Benevento (1686-1730)*. Roma, 2003, p. 431).

XIII al ser elegido Sumo Pontífice, visitó las iglesias de la diócesis de Roma y un año después decidió promulgar para éstas el mismo *Memoriale* que tan excelentes frutos había producido en su diócesis beneventana¹⁰. Este libro litúrgico no fue promulgado para la Iglesia universal hasta 1821, por Pío VII, pero debió de influir entonces notablemente en la revisión del *Cæremoniale episcoporum* que el propio Benedicto XIII se encargó de corregir y reeditar en 1727. Fue en esta edición cuando se introdujo por primera vez en un libro litúrgico promulgado para toda la Iglesia, la facultad de que el cojín de altar pudiera ser sustituido por un pequeño atril de plata o de madera que estuviese artísticamente labrado¹¹.

Ciertamente que esta mención al atril de altar, presente desde entonces en el *Cæremoniale*, venía a ser una suerte de reconocimiento oficial a una práctica que a esas alturas era ya no sólo habitual, sino que había desplazado casi por completo al uso del cojín, y basta revisar los inventarios de los templos desde el siglo XVI para comprobarlo. Los liturgistas españoles de la Contrarreforma pronto se decantaron también por el uso del atril de altar frente al cojín. Juan de Alcocer y Juan de Bustamante fueron los únicos que en 1607 y 1622 respectivamente mostraron cierta ambigüedad al señalar ambas posibilidades, pero fray Agustín de la Concepción en 1647 y Juan Bautista Almansa en 1677 ya ni siquiera hablan del cojín, que sólo vuelve a ser mencionado en algunos manuales para la instrucción de religiosos del siglo XVIII¹². Sin embargo, de la lectura de aquellos mismos inventarios, cuando éstos son de iglesias españolas o hispanoamericanas, y de la simple contemplación y análisis de los tesoros de estas iglesias, surgen nuevas cuestiones que hasta el presente no han sido abordadas ni desde la historia de la liturgia, ni desde la del arte, pues si las rúbricas prevén la existencia de un cojín o atril para sostener el misal en el altar, lo habitual es encontrar los atriles, así en inventarios como en los tesoros y sacristías, formando parejas (lám. 2). En efecto, las rúbricas establecen que el misal esté al principio de la misa al lado de la epístola, pase tras el *Aleluya* al del evangelio, donde debe quedar dispuesto al bies, se acerque después desde ese lado a los corporales, y finalmente quede de nuevo en el lado de la epístola tras la post-

10 En este *Memoriale rituum* de la Diócesis de Roma, el atril de altar pierde la exclusividad que tuvo en la edición beneventana, pero sigue siendo mencionado profusamente como alternativa al cojín (BENEDICTO XIII: *Memoriale rituum pro aliquibus praestantioribus sacris functionibus persolvendis in minoribus ecclesiis parochialibus*. Roma, 1725, p. 4, 19, 21 y 28).

11 «*Libri vero, Missalis, Evangeliorum, Epistolarum, tecti serico ejusdem coloris, quo cætera paramenta, cum pulvino ex eodem serico et colore, vel parvo legili argenteo aut ligneo, affabre tamen elaborato, ponuntur super credentia in cornu Epistolæ*». Así aparece en el número 15 del capítulo XII de todas las ediciones del *Cæremoniale Episcoporum* promulgadas con posterioridad a la bula *Licet alias* de 7 de marzo de 1727. En todas las anteriores, la frase «*vel parvo legili argenteo aut ligneo, affabre tamen elaborato*» no aparece.

12 J. de ALCOCER, *Ceremonial de la Misa*. Zaragoza, 1607, pp. 89 y 249; J. de BUSTAMANTE, *Tratado de las ceremonias de la Misa, y las demas cosas tocantes a ella*. Cuenca, 1622, p. 107; F. A. de la CONCEPCIÓN, *Ceremonial de las Misas*. Cuenca, 1647, f. 20v; J.B. ALMANSA, *Tratado de las Ceremonias de la Misa rezada ó privada*. Barcelona, p. 64.

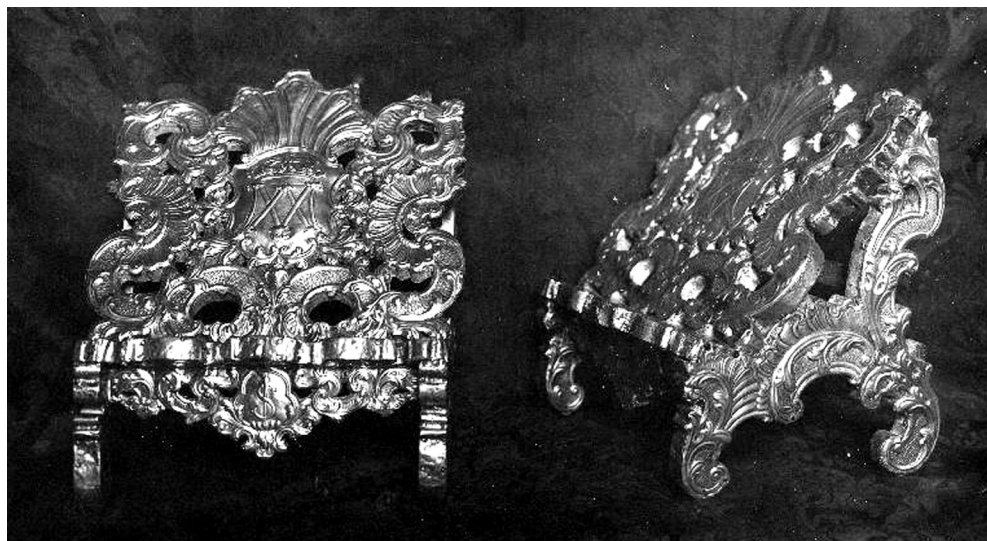


LÁMINA 2. Pareja de atriles (1780 ca.) Catedral de San Cristóbal de La Laguna (Tenerife).

comunión. ¿Qué sentido tiene entonces la existencia de dos atriles? En principio la lógica llevaría a pensar que para aliviar la fatiga de los acólitos o ministros al tener que cargar con el peso del misal y el atril de un lado a otro del altar, se colocaban dos atriles, de manera que el elemento a trasladar quedase reducido sólo al misal. Algunos testimonios, de ámbito principalmente italiano y un tanto inconexos entre sí, podrían apuntalar esta hipótesis. Así, Joseph Braun cita un inventario de la basílica de San Antonio en Padua, datado en 1396, donde vienen recogidos «*duo cussinelli pro missali de serico cum armis comitis Daciarii*», cuya existencia el jesuita alemán justifica en el principio de comodidad antes supuesto¹³. En efecto, esa práctica la podemos rastrear, ya en el siglo XVIII, en la obra antes citada de fray Marcello Cavalieri, donde se señala explícitamente: «*Sopra le tonaglie ne'due lati della Mensa sianui i due Cuscini per lo Messale*», y aún sería recogida por otros autores del XIX y principios del XX¹⁴. Sin embargo, parece deducirse de todo esto que allá donde

13 «*Man brauchte so nur das Meßbuch zur andern Seite zu tragen, nicht auch, was schon unbequemer ist, das Kissen, auf dem es ruhte*» (J. BRAUN, *Handbuch der Paramentik*. Friburgo de Brisgovia, 1912, pp. 254-255).

14 F. M. CAVALIERI, ob. cit., p. 10. Agradecemos a nuestro amigo Maurizio Bettoja que nos pusiera en conocimiento del siguiente texto donde el canónigo napolitano Andrea Ferrigni-Pisone alerta de esta práctica en 1847, a la que considera como abuso litúrgico: «*bisogna avvertire che è un errore manifestamente contrario alla detta Rubrica, quello che fanno taluni, cioè di tenere sull'altare due cuscini, cioè uno dalla parte del vangelo, e l'altro dalla parte dell'epistola. In tal guisa uno di essi viene a stare inutilmente sull'altare, e la Rubrica stessa (ibid.) ordina che super altare nihil omnino ponatur, quod ad Missæ sacrificium, vel ipsius altaris ornatum non pertineat. E però coerentemente prescrive*

el uso de los dos cojines fue sustituido por el del atril, éste sería ya único, pues no hemos podido constatar la existencia de parejas de atriles en ese mismo ámbito de la Italia meridional en que se difundió la obra de Cavalieri¹⁵.

EL SINGULAR USO HISPANO DE LOS DOS ATRILES

Basta leer de nuevo aquellos mismos inventarios y volver a examinar los mismos tesoros de sacristía antes referidos, para darse cuenta de que en España no sólo aparecen pareados los atriles de altar, sino también los propios misales con sus artísticas encuadernaciones, lo que nos obliga a reconocer que la realidad hispana a este respecto fue aún más compleja. En efecto, el habitual uso hispano de los dos atriles de altar era netamente distinto del más infrecuente y ocasional de los dos cojines ya visto en Italia, lo que explica que, cuando el 28 de octubre de 1668, durante su peregrinación a Santiago de Compostela, Cosme III de Médicis visitase en Madrid la iglesia de Atocha, no le pasase inadvertido que «en el altar de la Virgen es costumbre decir la misa con dos misales que están allí siempre preparados en atriles»¹⁶. Este uso simultáneo de dos misales era desconocido para el entonces futuro gran duque de Toscana, y debió de sorprenderle tanto como para dejarlo así recogido en su diario de viaje.

La apoyatura testimonial y documental que certifica la amplitud geográfica y la distinta importancia de los templos donde se daba este uso de los dos atriles con los dos misales podría ser extensísima, nos limitaremos aquí a señalar cinco ejemplos representativos: En una descripción del siglo XVI de la madrileña capilla del Consejo Supremo de la Santa Inquisición ya se mencionaba que para la misa se ponían dos misales encima del altar¹⁷. El mismo uso lo encontramos en la relación de la ceremonia de bendición de la primera piedra de la Iglesia del Sagrario de Sevilla, en 1618, donde se relata que el altar estaba dispuesto con «atriles de plata, con ricos Missales

un sol cuscino, non già due». (A. FERRIGNI-PISONE, *Catechismo liturgico in cui si espongono le sacre cerimonie per le funzioni sì ordinarie che straordinarie e pontificali*. Nápoles, 1847 (citamos por la tercera edición, de 1857. t. II, p. 3, n. *). Ya en el siglo XX será el mismo Braun quien en 1912 señale que la práctica de utilizar dos cojines aún subsistía en algunas partes (J. BRAUN, ob. cit., p. 254).

15 Sí que recoge este uso de celebrar con dos atriles un ceremonial de la orden jerónima española, de mediados del siglo XVIII, donde al referirse a las acciones que han de seguir los acólitos al inicio de la misa solemne, señala que «suben al altar y quitan los atriles donde se pone el Misal, para que no estorben a incensar el altar, el qual incensado, los vuelven a poner en su sitio». Y cuando explica cómo el acólito ha de pasar el misal del lado de la epístola al del evangelio, especifica que lo ha de tomar con ambas manos, evidentemente porque existiendo dos atriles, éstos no han de mudarse. *Ordinario y ceremonial de la misa y oficio divino segun el orden de la Santa Iglesia Romana, sus rubricas y rito del Missal, Breviario, Ritual romano y las costumbres loables de la Orden de nuestro padre San Geronimo*. Madrid, 1752, pp. 230-231 y 235.

16 A. SANCHO RIVERO, *Viaje de Cosme III por España (1668-1669)*. Madrid y su provincia. Madrid, 1927, p. 20.

17 M. de la PINTA LLORENTE, *La Inquisición española*. San Lorenzo del Escorial, 1948, pp. 165-166.

dorados, cubiertos de terciopelo carmesí con escudos de plata»¹⁸. De la penetración de esta costumbre litúrgica en el medio rural da testimonio el libro de cuentas de 1688-1689 de la parroquia de San Juan Bautista de Grajos (Ávila), donde aparece una anotación de «200 reales del coste de dos atriles de bronce que se trajeron de Salamanca para los misales»¹⁹. También en el ámbito de los religiosos es frecuente encontrar testimonios, como el del mercedario Fray Francisco Domonte, que en 1674 donó al convento de la Merced de Sevilla «dos atriles para cantar la Epístola y el Evangelio» que había mandado hacer en Lima²⁰. Por último, un pago de 1751 reales recogido en el libro de fábrica de la catedral de Santiago de Compostela de 1704, señala que fue por la hechura de dos atriles de plata con sus remates «para dos misales del altar mayor»²¹.

Tan generalizada difusión llegó incluso a trascender en ocasiones al imaginario artístico de la misa, como puede apreciarse en el cuadro de la Misa de San Gregorio, existente en la parroquia de Lebrija, al que ya nos referimos al comienzo de este trabajo. Los dos atriles con los dos misales eran utilizados en las misas solemnes y cantadas en las que los acólitos o ministros no tenían pues necesidad de trasladar el misal con su atril de un lado a otro para que el sacerdote leyese la Epístola y el Evangelio en los respectivos extremos del altar, dado que en ambos se encontraban dispuestos los misales con dichas lecturas. Sin embargo, sí que debían retirarlos para la incensación del altar y de la oblata, quedando los acólitos con los atriles y misales dispuestos simétricamente a cada lado de la grada, otra originalidad respecto de la práctica común²².

Pero las consecuencias derivadas de este uso hispano no se quedarían ahí. Las numerosas parejas de atriles de plata que conservan los tesoros de las catedrales e iglesias mejicanas ponen de manifiesto el traspaso desde la catedral metropolitana de Sevilla del uso litúrgico de los dos misales. Será en Nueva España donde estos atriles introducirían una variante tipológica sorprendente, sea desde el punto de vista artístico que litúrgico. Acabamos de señalar que el uso de los dos misales quedaba circunscrito a las misas solemnes y cantadas, quedando las rezadas sujetas a la práctica general, por tanto, para éstas bastaba el uso de un solo atril. Así, cuando

18 *Solemnes ceremonias y misa de pontifical que el señor don Pedro de Castro y Quiñones, dignísimo Arzobispo de Sevilla, celebró en la solemne bendición de la primera piedra del cimientto del suntuoso edificio del nuevo Sagrario que hace la Santa Iglesia de esta ciudad*. Sevilla, 1618. s./f. Es de suponer que los mencionados atriles de plata fuesen los que entre 1594 y 1596 realizó Francisco de Alfaro para el altar mayor de la catedral hispalense (J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería en la catedral de Sevilla». *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1991, pp. 622-623).

19 Esta anotación de la parroquia de Grajos se la debemos al cronista local Pedro Carpintero García.

20 D. ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*. Madrid, 1796, t. V, p. 367.

21 J. CONSUELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela, 1933, pp. 542-544.

22 *Ceremonial de los religiosos del orden calzado de la Santísima Trinidad*. 1780, pp. 41 y 271.



LÁMINA 3. MANUEL DE LA PAZ. Atril-palabrero del lado del evangelio (1715 ca.).
 Basílica de Ntra. Sra. del Pilar, Zaragoza.

la misa rezada se celebraba en aquellos mismos altares dotados de un completo ajuar de altar con dos atriles, uno de ellos debía ser retirado, o acaso los dos, y sustituidos por un solo ejemplar más sencillo. La novedad mejicana residió en la creación de unos atriles donde aparecen grabadas, como en las sacras que con la intención de servir de ayuda a la memoria del sacerdote se ubicaban en los extremos del altar, las palabras del Salmo 25, en el atril del lado de la epístola; y el inicio del Evangelio de San Juan, en el del lado del evangelio (lám. 3)²³. Parece evidente que cuando en las misas cantadas o solemnes servían como soporte para los dos misales, estas oraciones quedaban ocultas por estos libros y no cumplían función alguna, pero en una sencilla misa rezada en la que sólo se usaba un misal, permitían prescindir de las sacras laterales, dejando así más desembarazado el altar. Esto era posible dado que cuando el sacerdote lee las palabras del Salmo durante el lavabo, así como cuando al final de la misa lee el inicio del Evangelio de San Juan, el misal está en el atril contrario y la lectura de las palabras grabadas en éste son entonces perfectamente visibles²⁴.

LA LITURGIA HISPÁNICA Y EL ORIGEN DEL USO DE LOS DOS MISALES

Llegados a este punto, visto que tanto los testimonios, como los ejemplares conservados de misales y atriles pareados, no son nunca anteriores al siglo XVI, cabe preguntarse por la incierta génesis de esta singular práctica del todo ajena al

23 Las rúbricas sólo prescriben la necesidad de la sacra central con las palabras del canon menor y la consagración, pero la práctica introdujo, durante la primera mitad del siglo XVII, éstas laterales. J. BRAUN, *Diccionario manual de liturgia*. Madrid, 1927, p. 360.

24 De esta tipología de atriles-sacras o atriles palabrereros –como los denomina la documentación coetánea– conserva notabilísimos ejemplares del siglo XVIII el Museo Franz Mayer de Ciudad de Méjico (C. ESTERAS MARTÍN, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*. Méjico, 1992, pp. 150-152, 190-192, 218-220). Más sencillo y sin su pareja, si bien no menos interesante, es el ejemplar del Museo Arocena de Torreón (Cohauila, Méjico), realizado por el platero de la capital mejicana Eduardo Calderón hacia 1770 (Debemos esta información a doña Adriana Gallegos Carrión, conservadora del Museo Arocena, a quien agradecemos las facilidades dadas para el estudio de la pieza). Algunos de estos atriles-sacras mejicanos sobrepasaron los límites de Nueva España en que eran realizados y así hoy sabemos de la existencia de ejemplares en la catedral de Santo Domingo (J.M. CRUZ VALDOVINOS y A. ESCALERA UREÑA, *La platería en la catedral de Santo Domingo*. Madrid, 1993, pp. 52 y 164); en la parroquia de Ntra. Sra. de los Remedios de Los Llanos de Aridane (Santa Cruz de Tenerife) (G. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *La platería americana en la Isla de La Palma*. Santa Cruz de Tenerife, 1994, pp. 146-147); e incluso en la península, como pone de manifiesto la espléndida pareja de la basílica de El Pilar de Zaragoza, obra del platero Manuel de la Paz. Realizados hacia 1715, estos atriles-sacras novohispanos debieron de causar una notable fascinación en la ciudad, hasta el punto de servir de inspiración en torno a 1750 al platero José Pérez de Albéniz para realizar los de la parroquia de San Miguel (C. ESTERAS MARTÍN, «Platería», en *Jocalias para un aniversario*. Zaragoza, 1995, pp. 150-151; J.F. ESTEBAN LORENTE, *La platería en Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1981, t. II, p. 228).

uso romano, así como por su rápida y amplia difusión por todo el mundo hispano²⁵. En este sentido, todo parece apuntar hacia un origen toledano, dado el marcado carácter rector que en cuanto a ceremonias imprimía la iglesia primada, con cuya liturgia tantas catedrales deseaban estar conformadas. Hay que recordar al respecto que la catedral toledana tenía desde 1495 una capilla dedicada a la celebración en rito hispánico, conocido como mozárabe, que precisamente celebraba la misa con dos libros de altar distintos que eran utilizados de manera simultánea, lo que exigía por tanto el uso de dos atriles, pues mientras uno de estos libros, el misal propiamente dicho, contaba con las partes variables de todas las misas, el otro, llamado Oferencio u *Omniium Offertorium*, contenía, el ordinario y el canon²⁶. Cómo no pensar en un fenómeno de contaminación entre ritos cuando tanto el *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori* para uso de dicha capilla, como el *Missale mixtum almæ Ecclesiæ Toletanæ*, esto es, el misal romano usado en la catedral primada, habían sido preparados contemporáneamente por el canónigo Alonso Ortiz e impresos ambos con pocos meses de diferencia por el impresor Pedro Hagenbach²⁷.

La misa celebrada en rito hispánico conservaba el característico traslado del misal con su atril de un lado a otro, para la lectura de la Epístola y el Evangelio, movimiento tan enraizado en toda la liturgia latina, y que además contaba con una arraigada interpretación simbólica²⁸. Era posteriormente, durante el Aleluya –que en el rito hispánico se canta después del Evangelio– cuando se ponía sobre el altar, en el lado de la epístola, otro atril con el Oferencio, de manera que le quedaban al celebrante, en el misal colocado a su izquierda, las oraciones propias que varían

25 La pareja de atriles de altar más antigua de la que tenemos constancia es una realizada en 1549 para el altar mayor de la catedral de Sevilla, sin embargo, estamos convencidos de que un rastreo exhaustivo podría anticipar esta fecha (J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 644, n. 180).

26 En el archivo de la catedral de Toledo se conserva un ejemplar del Oferencio de la primera mitad del siglo XVI. Se trata del Cantoral III del fondo Capilla mozárabe. Es el periodo en el que se está configurando la capilla del Corpus Christi fundada por el arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros para impulsar la renovación de la liturgia mozárabe (I. CASTAÑEDA TORDERA, Á. FERNÁNDEZ COLLADO y A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (eds.), *Los cantorales mozárabes de Cisneros: Catedral de Toledo*. Toledo, 2011). Agradecemos las indicaciones recibidas al respecto por don Isidoro Castañeda Tordera, del Archivo de la Catedral Primada.

27 El misal toledano fue publicado en 1499, y el mozárabe en 1500. J.M. SIERRA LÓPEZ, *El misal toledano de 1499*. Toledo, 2004, pp. 36-38. Aún quedaría pendiente establecer si la práctica de celebrar con el misal y el Oferencio era anterior a la restauración del rito por parte de Jiménez de Cisneros, o surgió tras ésta. Con los datos que contamos al presente no podemos llegar a conclusiones definitivas, pero confiamos en poderlo hacer en ulteriores trabajos.

28 El sacerdote ante el altar mira hacia Oriente –sea éste un Oriente cardinal o solamente litúrgico– por donde nace el sol que representa a Cristo resucitado, pero si se gira hacia el muro de la izquierda, entonces estará mirando hacia el Norte, que es la posición que según las rúbricas de la misa solemne debe adoptar el diácono para cantar el Evangelio, que de este modo es anunciado contra el paganismo, representado por la región del Norte, en la que el frío de la incredulidad dominó por tanto tiempo. Esta explicación alegórica la encontramos ya en Remigio de Auxerre († 908) y es también mencionada por Ivo de Chartres († 1117) e Inocencio III († 1216), entre otros (J.A. JUNGSMANN, *El sacrificio de la Misa*. Madrid, 1951, pp. 527-528).

según el oficio del día, y en el libro de la derecha, las comunes que son siempre iguales en todas las misas. Al final, tras la antífona que se reza inmediatamente después de la ablución y purificación, se retiraba el Oferencio, y el misal se llevaba de nuevo al lado de la epístola, adonde el celebrante se desplazaba para decir o cantar la última oración, que en el rito romano llaman *Post communionem*²⁹. Así, la ventaja que introduce esta forma de celebrar reside, como señala san José María Tommasi de Lampedusa, en que el sacerdote evitaba tener que andar cambiando incómodamente las páginas del misal de un lado a otro³⁰. Por su notable comodidad, pronto habría sido adoptado en la celebración con el misal romano toledano, pero dando un nuevo paso al hacerlo con dos misales completos, y suprimiendo cualquier traslado como ya quedó descrito.

EL DEBATE TEÓRICO DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Si bien son numerosas las parejas de atriles de altar conservadas que datan del siglo XVI, lo cierto es que hasta avanzada la centuria siguiente no se constata debate alguno sobre la licitud del uso de celebrar con dos misales, que fue el que las hizo posibles, y que contrastaba de manera tan llamativa con el previsto por las rúbricas del *Missale*. Las primeras palabras de reprobación las hemos encontrado en un ceremonial de mercedarios descalzos de 1668, donde su redactor se extiende en las razones para su condena: «Por solemne que sea la misa, no se ha de poner más que un misal con su conjinillo o atril, no dos misales ni dos atriles, ni en altar mayor, ni menores; porque tiene su mística significación el pasarlo de una parte a otra, y la rúbrica del misal, no sólo dice que se pase, sino que si faltare ministro, lo pase el sacerdote. El Romano siempre quiere esté desocupada la mesa del altar, aun de candeleros, reliquias y ramos, que han de estar llegados hacia el retablo; el otro misal con atril no es necesario ni ornato de altar, antes embaraza pues suponiendo solo uno el Ceremonial Romano, lib I, cap. 7, dice que el asistente lo quite

29 S.R. PARRO SIMÓN, *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad, antigua corte de España, con una explicación sucinta de la misa que se titula Muzárabe y de las más principales ceremonias que se practican en las funciones y solemnidades religiosas de la Santa Iglesia Primada*. Toledo, 1857, t. I, pp. 756-757 y 766.

30 *Mox ut transfertur Missale ad latus Euangelii, ponit minister ad latus Epistolæ parvum librum, vulgo vocatum, Omnium offerentium qui habet istud nomen ex dictione quæ dicitur in una oratione ex communibus, ad offerendam Hostiam et calicem. Et omnium offerentium, et eorum, pro quibus tibi offertur, peccata indulge. Liber iste continet orationes, quæ communiter dicuntur in omnibus Missis. Et quamquam unæ atque aliæ habeantur in libro Missali, idque posset sufficere; conveniens tamen fuit ad aliud latus ponere istum librum, ut sacerdoti non sit necessarium, solia ab uno extremo ad aliud importune invertere. Et sic stans in medio altaris, vertit vultum ad librum Missalem, qui est ad latus Evangelii, ad recitandas orationes proprias cujuscumque Officii; Et pro communibus quæ unam inter atque aliam inseruntur, convertit oculos ad Offerentium.* (G.M. TOMASI, *Liturgia antiqua hispanica gothica isidoriana mozarabica toletana mixta illustrata*. Roma, 1746, p. 95).

mientras se hace turificación al principio y a la oblata, no se ha de añadir otro a la Rúbrica y al Romano»³¹. Más concisamente, pero en la misma dirección irán años más tarde, en 1695, las palabras del maestro de ceremonias de la Capilla Real de Madrid, Frutos Bartolomé de Olalla, que insiste en que sobre el altar «no se ha de poner sino es un atril solo al lado de la epístola; el cual será de plata o nogal, u otra materia curiosa»³². Ya mediado el XVIII, Alejandro Zuazo, maestro de ceremonias de la catedral de Zamora, también se manifestará contrario a la costumbre, y tras requerir que el atril sea de plata, añade que «no se debe permitir usar de dos, por ser contra lo dispuesto por la Iglesia, la cual, aun al obispo cuando celebra de pontifical, sólo concede uno»³³.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, a pesar de que el criterio general de los liturgistas siguió siendo desfavorable al uso hispano de celebrar con dos misales, no faltaron autores que defendieran lo contrario, buscando para ello la apoyatura teórica en alambicadas interpretaciones rubricales, que no hacían sino poner de manifiesto cómo en última instancia la práctica hispana podía reducirse a una mera cuestión de aparato³⁴. Así, en una edición casi cien años posterior de aquel ceremonial mercedario que había reprobado la práctica, el razonamiento cambia de manera notable: «Sobre el Altar nada más se ha de poner que no pertenezca al Sacrificio de la Misa u ornato del mismo Altar. Sobre esta última palabra puede fundarse en España la costumbre de poner sobre el Altar dos atriles con dos Misales. En muchas partes los tienen ya de plata; y sin duda que es mayor adorno del Altar, y debido esto, y mucho más, a el servicio de su Criador»³⁵. Pero la viveza del debate seguiría presente, y así en 1779 el ceremonial de los trinitarios descalzos se muestra tajantemente en contra, al advertir que «jamás, aunque sea para misa muy solemne, y aunque esté presente el Santísimo Sacramento, ha de poner dos cojines o atriles con misales, porque nunca ha de haber más de uno, que a su tiempo se mude del lado de la Epístola al del Evangelio»³⁶. Parece una contestación a estas palabras las que un año más tarde encontremos en el ceremonial de la rama calzada de la misma orden, que pragmáticamente defienden el uso de los dos misales, limitándose a justificar el uso haciendo ley de la práctica existente: «aunque el Ceremonial de los Obispos juzga abuso el poner dos misales, la práctica está en contrario en días solemnes»³⁷. Por

31 *Ceremonial del coro y del altar, e instrucción de oficios de los religiosos descalzos del Orden de Nuestra Sra. de la Merced. Redención de Cautivos*. Madrid, 1668, t. II, pp. 11-12

32 F. B. OLALLA y ARAGÓN, *Ceremonial Romano de la Misa rezada conforme al missal mas moderno*. Madrid, 1695, p. 17.

33 A. ZUAZO, *Ceremonial, según las reglas del Missal Romano*. Salamanca, 1753, p. 191.

34 Sobre estos conceptos relativos al decoro véase J. RIVAS CARMONA, «Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el barroco». *El fulgor de la plata*. Sevilla, 2007, pp. 92-93.

35 *Ceremonial del coro y del altar e instrucción de oficios de los religiosos descalzos del Orden de Nuestra Señora de la Merced redención de cautivos*. Madrid, 1765, p. 119.

36 *Ceremonial de los religiosos descalzos del orden de la Santísima Trinidad*. Madrid, 1779, p. 54.

37 *Ceremonial de los religiosos del orden calzado*... ob. cit., p. 176.

último, en 1783 también manifestaría sus argumentos en contra de la difundidísima práctica hispana el presbítero madrileño Pedro Aparicio y Semolinós, capellán del Real Oratorio del Caballero de Gracia. Éste, en su conocida obra *Oficios del maestro de ceremonias*, al tratar de la misa solemne señala: «así mismo se pondrá un solo misal abierto y registrado sobre el atril en el lado de la epístola, cubierto con paño del color de los ornamento (*Cem. Ep.* Lib. 2, cap. 8); y es contra lo dispuesto por la Iglesia poner dos misales para la celebración de la Misa cantada, por lo que no se debe permitir; pues a los Obispos quando celebran de pontifical se les pone uno y no dos»³⁸.

LA SAGRADA CONGREGACIÓN DE RITOS Y EL OCASO DE LA PARTICULARIDAD HISPANA

El debate sobre la licitud de la costumbre hispana de celebrar la misa con dos misales y dos atriles alcanzaría en el siglo XIX su fase definitiva, al elevar el obispo de Tuy (Pontevedra) a la Sagrada Congregación de Ritos un dubio sobre ese uso. El pronunciamiento del dicasterio romano, emitido en forma de decreto en septiembre de 1816, fue una negativa categórica³⁹. Sobre esta decisión se iría fomentando el progresivo abandono de esta práctica de tanta raigambre en España e Hispanoamérica y la conformación progresiva con el uso romano en este particular. De hecho, el decreto romano serviría posteriormente de apoyo a distintos decretos diocesanos, como el que en 1864 promulgó el celoso obispo de Canarias, fray Joaquín Lluch y Garriga, deseoso de erradicar lo que entendía como grave abuso litúrgico⁴⁰. Un año más tarde, será el *Ceremonial* de la catedral de Seo de Urgel, el que de nuevo

38 P. APARICIO y SEMOLINOS, *Oficios del maestro de ceremonias*. Madrid, 1783. pp. 115-116.

39 «Cum Rmus. Episcopus Tuden, in Hispania, [...] ad S. R. G. pro infrascriptorum declaratione dubiorum; videlicet: [...] 7. An in Missa solemni permitti possint duo Missalia, unum in Cornu Epistolae, aliud in cornu Evangelii? [...] Ad 7. Negative». S.C.R. Decreto 2572 (7) de 7 de septiembre de 1816.

40 «...Desde los primeros años de nuestro pontificado en estas islas nos llamó la atención esta práctica [de celebrar la misa solemne con dos misales] introducida en nuestra diócesis. Para extirparla creímos bastaría publicar el citado decreto de la Sagrada Congregación [se refiere al 2572]. Empero, hemos visto que en algunas iglesias seguía aun la costumbre de los dos misales; costumbre que, por ningún concepto puede llamarse loable; porque a más de oponerse abiertamente a las sagradas rúbricas, quita a la misa una de sus ceremonias altamente significativa. Por lo tanto mandamos que en todas las iglesias de las amadas diócesis de Canarias y de Tenerife, se guarde el expresado decreto, y prohibimos el uso de los dos misales en la celebración de la Santa Misa, sea ésta privada o solemne. Las Palmas, 1º de octubre de 1864. Fr. Joaquín, Obispo de Canarias y Administrador Apostólico de Tenerife». Conviene señalar que el editor de la revista *La Cruz*, don León Carbonero y Sol, consideró de utilidad la publicación del mencionado decreto en su revista: «Siendo muy general en España el abuso de celebrar las misas solemnes con dos misales, creemos de sumo interés la publicación de la siguiente circular, que no tardará en ser reproducida por todos los Sres. Obispos, que tantas pruebas tienen dadas de su celo por la integridad de la liturgia y observancia fiel de las prescripciones del Sumo Pontífice». (*La Cruz*, 1865, t. I, p. 365).

mentione el decreto dado a la catedral de Tuy y señale que «lo contrario está declarado abuso»⁴¹. En 1875, el arzobispo de Méjico, monseñor Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos, elevó a la Sagrada Congregación de Ritos un nuevo dubio en el que solicitaba que se le aclarase si el uso de los dos misales en la celebración de las misas cantadas podía ser conservado, dado que era costumbre antiquísima tanto en la catedral metropolitana como en la colegiata de Guadalupe, y también en la mayor parte de las iglesias de su arzobispado. La respuesta fue de nuevo negativa, pidiéndole Roma que se atuviesen a lo dispuesto en las rúbricas y a la respuesta ya dada a la diócesis de Tuy⁴². Del mismo tenor fue la contestación facilitada por la Sagrada Congregación de Ritos al dubio que le elevó el obispo de Calahorra y La Calzada, monseñor Antonio María Cascajares y Azara, en 1892⁴³.

De estos decretos fueron haciéndose eco los distintos liturgistas españoles del siglo XIX, autores de manuales de rúbricas tan difundidos como el *Tesoro del Sacerdote*, del jesuita barcelonés José María Mach y Escríu, en 1861, que señala que «por solemne que sea la misa, no puede haber dos misales en el altar»⁴⁴; o el no menos divulgado *Manual Litúrgico* del maestro de ceremonias de la catedral de Seo de Urgel, Joaquín Solans y Regué, que en 1880, especificó que «Nunca, ni aun en la Misa solemne, se podrán usar dos misales»⁴⁵. Así, poco a poco, mediando el empuje

41 *Ceremonial del Coro y Santa Iglesia Catedral de Urgel*. Barcelona, 1865, p. 101. Es probable que esta edición del ceremonial fuese supervisada por el notable liturgista Joaquín Solans y Regué, maestro de ceremonias de aquella catedral desde 1861.

42 «*Rmus D. Pelagius Antonius Labastida Archiepiscopus Mexicanus a Sacra Rituum Congregatione humiliter postulavit, ut saltem in Ecclesia sua Metropolitana et in Ecclesia Collegiata B. M. V. de Guadalupe servari valeat mos ab antiquissimo invecus tempore in omnibus Archidioeceseos Ecclesiis apponendi in Missa cantata duo Missalia, unum nempe in cornu Epistolae et aliud in cornu Evangelii. Et Sacra Rituum Congregatio, audita relatione huiusmodi instantiae per Secretarium facta, rescribere rata est: Serventur Rubricae; et detur Decretum in Tuden. diei 7 Septembris 1816 ad 7*». (S.C.R. Decreto 3342 de 2 de abril de 1875). Del mismo año es un libro anónimo destinado a la instrucción de acólitos y publicado en León (Méjico) donde se exclama «Cuánto es de desearse que se quitara el abuso de tener dos atriles en el altar, para que éste estuviera libre y desembarazado como lo piden las rúbricas y decretos de la Sagrada Congregación de Ritos, Rub. XX», lo que pone de manifiesto tanto lo difundido del uso en el ámbito hispano ultramarino, como el ardiente deseo de erradicarlo por los liturgistas decimonónicos (*Modo de ayudar a misa*. León, 1875, p. 32).

43 Al obispo de Calahorra se le pidió en un extenso decreto que fuese prudentemente eliminando distintos usos que no concordaban con lo dispuesto en el *Cærimoniale Episcoporum* y el *Ritualis Romani*, entre ellos el punto 17 del *dubium* 29 que rezaba: «*In Missa cantata duo apponuntur Missalia, unum in cornu Epistolae et aliud in cornu Evangelii*». S.C.R. Decreto 3767 de 13 de febrero de 1892.

44 No hemos tenido ocasión de consultar la primera edición, donde con toda probabilidad también esté presente, en la segunda se indica: «Por solemne que sea la misa, no puede haber dos misales en el altar» (J. MACH, *Tesoro del sacerdote*. Barcelona, 1863, p. 176). Significativamente, tras el decreto emitido por la S.C.R. para la Archidiócesis de Méjico, añadirá: «aunque haya antiquísima costumbre», como hemos podido comprobar en la 12ª edición española (Barcelona, 1898, p. 339, n. 2).

45 J. SOLANS y REGUÉ, *Manual litúrgico*. Barcelona, 1913 (11ª edición, la primera es de 1880, editada en Tarragona), t. I, p. 51: «Nunca, ni aun en la Misa solemne, se podrán usar dos misales» (cita los decretos de 1816, 1875, 1892 y 1904). Menciona además que el cojín ha sido sustituido por el atril en casi todas partes en virtud de que el Ceremonial lo recoge, pero no en la catedral de Venecia, que sigue manteniéndolo.

del llamado Movimiento Litúrgico, la práctica fue conformándose a lo previsto por las rúbricas, hasta el punto de que durante la primera mitad del siglo XX el uso de los dos misales con dos atriles apenas quedó circunscrito a unas pocas catedrales cuyos cabildos trataban de mantener sus añejas costumbres litúrgicas a pesar de toda norma en sentido contrario. Será por ello que, en 1904, un obispo español, en este caso monseñor Salvador Castellote Pinazzo, de la diócesis de Jaén, elevó un último dubio a la Congregación de Ritos solicitando aclaración sobre si el uso de los dos misales era lícito en las misas solemnes celebradas por los canónigos en su catedral, a lo que, como era previsible, se le contestó que no⁴⁶. Sabemos que en 1933 la práctica aún perduraba en la catedral de Santiago de Compostela donde el autor de *Galicia artística*, el sacerdote José Consuelo Bouzas, refiere su uso en las misas cantadas y solemnes, y aunque considera que aquello se hacía por mayor comodidad y para ahorrar esfuerzos, especula que «por lo visto ya la costumbre era vieja»⁴⁷. Algunos testimonios orales aportados relatan que, hasta mediados del pasado siglo, algunos cabildos, enrocados en la ley de su propia costumbre, continuaron celebrando con dos misales, pero no serían ya más que los estertores de un abuso que, habiendo sido común a todo el mundo hispano, había llegado a su fin. En 1934, cuando la escritora Clara Bayo y Timmerhans redactó para *La Época* la crónica de una misa mozárabe toledana, tras prevenir de que sólo señalaría aquellas cosas que saltan a la vista como distintas del rito romano, dice extrañada: «Lo primero que se advierte son los dos misales, uno a cada lado del altar»⁴⁸.

46 «*Utrum Canonici Missam solemnem celebrantes in Ecclesia Cathedrali adhibere licite valeant duo Missalia, unum in cornu Epistolæ et aliud in cornu Evangelii? Negative, et servantur Rubricæ*». S.C.R. Decreto 4144 (2) de 11 de noviembre de 1904.

47 J. CONSUELO BOUZAS, ob. cit, p. 544, n. 1.

48 C. BAYO y TIMMERHANS, «La misa mozárabe». *La Época* n. 29.421 (4 abril de 1934), p. 5.

El primer inventario de El Sagrario de la Catedral de Córdoba inserto en el inventario de 1628: praxis de dotación de un nuevo edificio

M^a ÁNGELES RAYA RAYA
ALICIA CARRILLO CALDERERO
Universidad de Córdoba

El análisis detallado y pormenorizado del inventario de las joyas y ornamentos de la Catedral de Córdoba de 1628 permitió comprobar que en él se habían incorporado unas hojas en las que se recogía el primer inventario que se había realizado de las joyas y ornamentos del Sagrario de la Catedral de Córdoba fechado en 1642¹, ya que cuando se le pregunta al sacristán mayor, Luis Fernández, por una compilación anterior responde, que no «tenía ningún inventario de los dichos bienes ni nunca lo había tenido»². Esta afirmación es de gran importancia ya que pone de manifiesto cómo la recién creada capilla del Sagrario iba adquiriendo trascendencia en la vida de la Catedral. Las piezas recogidas en esta relación no son muchas pero sí lo suficientemente importantes como para llevar a cabo la liturgia que tenía que

1 ARCHIVO CATEDRAL DE CÓRDOBA (ACC). Inventario. Tesoro. Caja 143. Comienza en el folio 173 recto y termina en el folio 192 recto, donde se recogen los candeleros de hierro y madera que poseía. Nuestro estudio se centra en las piezas de platería, dejando para otro momento los ornamentos y otros objetos de culto. A propósito del inventario de 1628, véase: M.A. RAYA RAYA, «El tesoro de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios: un inventario de 1628», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010. pp.629-650.

2 ACC. Ibídem. Documento n. 1, f. 173r.

celebrarse en este recinto y que tenía como prioridad la celebración de la Misa, así como el ajuar litúrgico para atender a los enfermos, y demás objetos que eran necesarios para su servicio. Con todo, el contenido del tesoro de la capilla sacramental varió considerablemente con el tiempo, pues, desgraciadamente, el conjunto de piezas que pudo haber reunido no ha llegado a nuestros días; sin embargo, como veremos, las piezas más importantes que se mencionan en este inventario de 1642 siguen perteneciendo a la parroquia del Sagrario³.

3 Sobre la capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba es mucho lo que se ha escrito, si bien hay que señalar que, unos a otros, se han ido copiando y que la documentación del proceso constructivo no ha sido analizada ni consultada; hecho significativo al que hay que añadir que gran parte de los documentos que se encontraban en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, han desaparecido; esta falta ha sido suplida por las noticias que aparecen recogidas en las Cuentas de Fábrica de la Catedral de Córdoba y que, a veces, remiten al notario ante el cual se firmó el contrato. Las primeras noticias que aparecen en torno a este conjunto pictórico datan de comienzos del siglo XVIII, cuando Acisclo Antonio Palomino entre 1715 y 1724 publica *El museo pictórico y Escala óptica*. Dividido en tres tomos, dedica el tercero, *El Parnaso español, pintoresco y laureado*, a las vidas de los pintores más afamados del siglo de oro. Palomino al glosar la vida de Cesar Arbassia indica que: «pintó al fresco en la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba». Sin embargo, su referencia a esta capilla no se centra sólo en el pintor italiano sino que al hablar de Antonio Mohedano indica que aprendió la técnica al fresco de Cesar Arbassia para más adelante decir que, «hizo las pinturas en la nave del Sagrario de la Santa Iglesia de Córdoba, desde la capilla hasta la puerta del costado, en compañía de los Perolas». Opiniones que no han sido contrastadas documentalmente, siendo repetidas por cuantos historiadores han tratado de estudiar este conjunto; sin embargo, como veremos, estas pinturas fueron contratadas con Cesar Arbassia. Mucho tiempo después, entre 1899 y 1904, Rafael Ramírez de Arellano publicaba en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XI-XII: «Artistas Exhumados», donde da noticias de arquitectos, escultores, pintores y plateros que trabajaron en Córdoba. En estas publicaciones estudiaba a Arbassia y publicaba algunos documentos acerca del maestro. Pocos años después Francisco Javier Sánchez Cantón publicaba «El obispo Pazos, el cronista Morales y el pintor Cesar Arbassia». *Archivo Español de Arte y Arqueología* t. XIII, 1937, pp. 73-74. Artículo en el que revelaba la importancia que habían tenido en el conjunto pictórico de la parroquia del Sagrario el obispo como patrocinador, Ambrosio de Morales como mentor del programa iconográfico que se iba a desarrollar y Arbassia como ejecutor de la obra pictórica. En 1949 Andrés Llordén publicaba en *La Ciudad de Dios*, CLXI-3, «Dos artistas en la Catedral de Málaga: Diego Rebollo, rejero y César Arbassia, pintor», pp. 483-524. En este artículo recoge algunos documentos publicados por Rafael Ramírez de Arellano en relación con el pintor italiano. Ya en la década de los ochenta las publicaciones en torno al Sagrario se hacen más frecuentes; Miguel Ángel Orti Belmonte dedicaba en su *La Catedral, Antigua Mezquita y Santuarios Cordobeses*. Córdoba, 1980, pp. 129-136, un capítulo a esta capilla y recogía lo publicado por Ramírez de Arellano. Por las mismas fechas, Valverde Madrid publicaba un tríptico que tituló *Guía artística del Sagrario de la Catedral de Córdoba*. Córdoba, s/f., en el que daba a conocer una serie de datos que completaban lo aportado por Orti. Algún tiempo después M^a Ángeles Raya daba a conocer en el *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba* (1988), todo lo publicado hasta el momento sobre el conjunto pictórico. Sigue G. CONTI, «Las pinturas del Sagrario de la Catedral de Córdoba». *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991, pp. 45-57. En el 2002 BLÁZQUEZ MATEOS y SANCHEZ LOPEZ publicaban en Salamanca *Cesare Arbassia y la Literatura artística del Renacimiento*, considerada la monografía más exhaustiva que hay sobre el pintor. A partir de este momento se suceden las publicaciones en las que se tratan los programas iconográficos del recinto sacramental: M. PEREZ LOZANO, «Los programas iconográficos de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba». *Cuadernos de Arte e iconografía* t. IV, n. 8, 1991, pp. 57-64. A. VILLAR MOVELLAN, «La parroquia de la Catedral de Córdoba. La Gloria pintada». *Calleja de las Flores. Revista de Información Turística* 11, 2001. pp. 80-90. B. MENOR BORREGO, *El templo parroquial de el Sagrario de la Santa Cate-*

1. UNA OBRA POSTRIDENTINA: EL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

Desde la consagración de la antigua mezquita aljama en catedral cristiana, el Sagrario estuvo ubicado en el muro sur, en la capilla situada entre la de San Pedro y la de los Cabrerías o San Martín⁴, siendo los curas de la capilla de San Pedro los encargados del mantenimiento de éste⁵. En este lugar estaría hasta que en el Concilio de Trento se definió el uso y el culto del Sacramento de la Eucaristía estableciendo en la sesión XIII la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía, decretando en el canon cuarto la legalidad del culto y la veneración del Santísimo expuesto en el tabernáculo⁶. Todo ello debió influir en la transformación y configuración de los espacios para esplendor y lucimiento del culto al Sacramento y sin duda alguna, prevaleció para que la iglesia de Córdoba buscara un lugar apropiado para la exposición del Santísimo las 24 horas del día ya que los obispos de la sede de Osio habían participado en el Concilio y estaban motivados por los valores allí defendidos⁷.

Antes de proseguir, debemos recordar el proceso de adecuación del nuevo recinto en sagrario, y en este sentido, las condiciones especiales de la Catedral de Córdoba determinan que los espacios tengan que ser abordados con detenimiento, expresando el sentir del Cabildo catedralicio por respetar el edificio que habían convertido en templo cristiano⁸, por lo que las capillas se distribuyeron en los muros de cerramiento⁹. Precisa-

dral de Córdoba. Córdoba, 2003. E. BLAZQUEZ MATEOS, «El ciclo pictórico de Cesare Arbassia para el Sagrario de la Catedral de Córdoba. El Templo de Salomón como edificio de la Sabiduría y la Justicia». *Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo* 1999, pp. 171-183. J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, «Cesare Arbassia: Entre Italia, Córdoba y Málaga», en R. CAMACHO MARTÍNEZ (coord.), *Creación artística en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*. Málaga, 2011, pp. 301-325. Casi todos estos estudios insisten en dar una lectura del programa iconográfico de la capilla pasando muy por encima su construcción.

4 Así viene expresado en el documento de 1581, en que se vende la capilla del sagrario viejo. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL CÓRDOBA (AHPC). Signatura 12385P, f. 72.

5 M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, p. 368.

6 A. RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS: «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. III, 1991, p. 43.

7 Don Cristóbal de Rojas y Sandoval tomó parte activa en las secciones del 2º período y en la Diócesis de Córdoba celebró varios sínodos en los que su preocupación eran el Santísimo Sacramento. P.P. HERRERA MESA, «El tema eucarístico en los Sínodos diocesanos cordobeses del obispo Rojas y Sandoval (1563-1570)». *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium (I)*. San Lorenzo del Escorial, 1-4-IX-2003.

8 Conviene recordar que desde el momento (29 de junio de 1236) en que la ciudad fue conquistada por Fernando III y consagrada la mezquita omeya en catedral se tuvo gran cuidado en agredir lo menos posible el edificio, respetando la distribución de las naves y procurando no alterar los tramos.

9 En los muros este y oeste, las capillas ocupan las naves extremas, en el muro sur respetaron la profundidad del vestíbulo de la qibla, manteniendo este espacio en las naves de Almanzor; en el muro norte, por su parte, las capillas se insertan entre las arcadas de las naves que dan al patio. Las capillas más antiguas, de los siglos XIII y XIV ocuparon los muros, oeste, sur y este. M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 341.

mente, en el ángulo sureste se erigió en el siglo XIII una capilla bajo la advocación de Santiago, título que mantendría hasta el año 1480, cuando se decide cambiar la librería capitular desde la capilla de San Clemente a la de Santiago¹⁰. Las bóvedas que cubren este espacio corresponden a la intervención de 1517 y el maestro encargado de estas obras fue Hernán Ruiz *el Viejo* quien utilizaría nervaduras góticas para cubrir las naves y puertas adinteladas enmarcadas por baquetones en los tres arcos que comunicaban con el templo¹¹. Resulta muy significativo valorar la intervención que se llevó a cabo para convertir la sacristía en capilla sacramental. Se puede decir, sin temor a equivocarse, que la adecuación del viejo espacio que lleva el escudo de don Martín Fernández de Angulo (1510-1516) mantuvo su idiosincrasia cuando lo reubican como Sagrario¹²; las intervenciones van a ser mínimas ya que el espacio rectangular, formado por tres naves y cuatro tramos, y cubierto por bóveda de crucería con terceletes va a ser respetado manteniendo en la adecuación el espacio del siglo X¹³. De tal manera que en un principio se modificará la portada principal, se cambiarán las rejas de los tres vanos, se enlosará de nuevo el suelo, se cubrirán las ventanas con vidrieras y los muros se revestirán con pinturas murales; además, en el muro sur, se perforará el testero para ubicar la Cámara Sacramental. Fuera del recinto, se intervendrá en la nave central para crear un lucernario que genere una luz matizada a toda la capilla.

Todas las intervenciones que se han hecho en este espacio están perfectamente documentadas ya que los escudos de los obispos señalan el momento en que se intervino el recinto; así encontramos en el interior, el escudo de don Martín Fernández de Angulo (1510-16) en la pared oriental¹⁴, el escudo de Don Martín de Córdoba y Mendoza (1578-1582) campea sobre el frontispicio de la reja de la portada principal¹⁵, y la participación de don Mauricio de Pazos (1582-1586) está

10 Ibídem, p. 382. M. NIETO CUMPLIDO «Aportación documental a la obra de Hernán Ruiz I en la Mezquita-Catedral de Córdoba (1513-1547)». *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez* Córdoba, 1991, pp. 217 y 229. Este primer acuerdo no tuvo efecto y es, en 1505, cuando los capitulares decidieron consolidar la capilla de Santiago por el mal estado en que se encontraba. Si bien no se llega a comenzar las obras y será el 12 de julio de 1516 cuando, por tercera vez, el cabildo ordene la construcción de la librería, está vez con máxima urgencia, ya que el obispo Fernández de Angulo había donado su librería al cabildo.

11 M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral...* ob. cit., p. 383. En las portadas posteriores que realiza el maestro utiliza el arco apuntado enmarcado por baquetones.

12 El escudo de este prelado campea en el muro oriental, cercano a la puerta de lo que hoy es despacho parroquial y en otro tiempo sacristía.

13 Realmente lo que hacen es delimitar tres naves y cuatro tramos de la ampliación realizada por Almanzor, anular la techumbre de madera y cubrir el recinto con bóvedas góticas.

14 En recuerdo de cuando este espacio fue Librería capitular y contuvo los libros de Fernández de Angulo.

15 La reja luce en el medio punto una cartela con el escudo del obispo Mendoza, como testimonio de que se realizó durante su episcopado. Debajo una cartela con una inscripción que indica fue restaurada: *...DIA DEL STO SACRAMENTO Y CON AYUDA DE LA FÁBRICA PARROQUIAL SE RENOVÓEL PAVIMENTODE ESTA CAPILLAY SE RESTAURÓ LA VERJA Y MUROS INTERIORES DE SUS IMPOSTAS PARA ABAJO. AÑO DE 1872.*

presente en una inscripción que recorre la capilla¹⁶. Completan la presencia de su intervención su escudo que luce en la lumbrera de la nave del Sagrario y su lauda sepulcral en la nave central.

Toda la capilla habla del obispo Pazos ya que, sin duda alguna, su participación fue la más trascendental pues debido a su interés y a su aportación económica, el recinto que comienza a adecuarse en 1571 estará acabado hacia 1587¹⁷. La implicación del obispo en esta obra aparece en el MS 5785, de la Biblioteca Nacional, en el folio 125, en una nota firmada por Ambrosio de Morales¹⁸: «Venido el Obispo don Antonio de Pazos mandó dar priesa en acabar ricamente el Sagrario y por un pintor piamontés llamado Cesar Erbasia (sic) se doraron y pintaron las bóvedas con un cielo de ángeles y las paredes con los Santos Mártires de Córdoba, dando yo los sujetos para la pintura y escritura. Con esto quedo la capilla tan rica y hermosa del Obispo y su nombre, porque también dio cosa de 200 ducados para ayuda de la obra»¹⁹.

1.1. De santuario del saber a Capilla Sacramental (1517-1587)

Sorprende enormemente que las primeras noticias que tenemos acerca del deseo por erigir una nueva capilla no aparezcan en las Actas Capitulares y que las noticias de su construcción las conozcamos por las datas que se encuentran en las Cuentas de Fábrica; igualmente, nos sorprende que la decisión de erigir un nuevo Sagrario sea tomada en sede vacante. A pesar de ello, es importante destacar que la documentación es abundante aunque debemos señalar que es un tanto caótica, pues no mantiene el orden habitual en la contratación de una obra arquitectónica, lo que nos lleva a ratificarnos en la idea de que se pretendía llevar a cabo la adecuación del recinto con los mínimos gastos.

En este sentido, para empezar diremos que no conocemos el momento en que se acuerda abandonar la primera capilla sacramental y adecentar otros espacios para

16 En los arcos apuntados, hay unas cartelas en las que se lee: *ANTONIVS / EPISCOPVS / CORDVBENSIS / DE PAZOS / CONSILIARIVS / REGIS / CASTELE / PRESES*. Texto que se repite alrededor de las naves laterales y en la central.

17 Algunos meses después de su muerte acaecida en 28 de junio de 1586, el 30 de mayo de 1587. Esta fecha de 1587 acota el momento en que debió utilizarse el recinto como Capilla Sacramental; aparece en el exterior sobre el primer contrafuerte del muro este, en ángulo con el muro sur. Hay una cartela con la inscripción: *XXX DE MAIO D/ MDXXXVII A SDO/ ESTA TORE°N NP?*

18 Este documento fue dado a conocer en 1937 por Sánchez Cantón, en F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., p. 73 y, posteriormente, ha sido recogido por Giulia Conti, en G. CONTI, ob. cit., p. 50.

19 El dato es claramente expresivo, ya que habla del obispo que patrocina la obra, del pintor que la lleva a cabo y del mentor, Ambrosio de Morales, que desarrolla el programa iconográfico y las leyendas. La participación del obispo Pazos queda además recogida en el tomo IV de la *Crónica General de España* dedicado al obispo por su autor y fechado «En Cordova, principio de agosto de MDLXXXIII». Citado por G. CONTI, ob. cit., pp. 46-47. Así mismo se refleja en las Cuentas de Fábrica de la Catedral de Córdoba.

crear la Capilla de el Sagrario²⁰; la primera noticia que tenemos acerca de esta obra que se pretende ejecutar es un contrato notarial, realizado el día 3 de noviembre de 1571, por el cual Hernán Ruiz *el Joven* concertó con el obrero mayor de la Catedral, don Juan Ponce de León, la obra de la puerta del Sagrario y la peana y gradas, por el precio de 400 ducados²¹. Se fijan una serie de condiciones que no se van a llevar a efecto, pues como veremos éstas cambiarán cuando llegue a Córdoba el obispo don Bernardo de Fresneda (1571-1577).

No había transcurrido un mes cuando a comienzos del mes de diciembre de 1571, hay un nuevo documento, esta vez, con Fernando de Valencia para realizar la reja de hierro que cerrará la capilla; Valencia se compromete a hacer una reja de hierro de balaustres para la capilla del Sagrario²². Las obras debieron avanzar lentamente ya que dos años después, el 29 de julio de 1573, Fernando de Valencia concierta hacer una «nueva reja» para la capilla sacramental, cuya portada se había modificado por orden del obispo fray Bernardo de Fresneda, quien decide que se debe construir una gran portada en la que desaparezcan los dos postigos que habían diseñado²³. Este contrato modifica el anterior ya que se especifica que «lo hecho se había de aprovechar» y que había recibido a cuenta 255.937 mrs²⁴.

Es interesante reseñar que los primeros trabajos que se hacen en la capilla se centran en la puerta ya que viene a indicar que es muy escasa la obra que va a recibir el nuevo recinto. En las Cuentas de Fábrica se anota que la obra de Fernando de Valencia no sólo se limitó a la reja de la puerta principal sino que también realizó el barandal y dos aldabones²⁵ así como los postigos laterales para los que tenía que aprovechar las antiguas rejas. Pensamos que los cambios realizados, impidieron que las obras de las cancelas progresaran debidamente ya que el 11 de diciembre de 1580 Juan Martínez concierta con los herederos de Fernando de Valencia, Gaspar de Cuellar y Diego de Valencia, terminar las obras que su padre había dejado

20 Llama nuestra atención que el día 27 de septiembre de 1571, Don Juan Pérez de Valenzuela, obrero mayor de la obra y fábrica de la catedral de Córdoba, concierta con Luis de Valdivieso la pintura y el dorado de la capilla del Sagrario. Raya ya indicó en 1988 que estas pinturas y dorado iban destinadas a la antigua capilla sacramental y no, como indica Pérez Lozano, al nuevo recinto. M.Á. RAYA RAYA, *Catálogo...* ob. cit., p. 34 y M. PÉREZ LOZANO, ob. cit., p. 57.

21 AHPC. Legajo 9.047P. Desgraciadamente este documento hoy no se conserva, debía de estar en el legajo citado en los folios 1487 a 1489. Sabemos de su existencia porque don José de la Torre tuvo la oportunidad de leerlo y realizar una ficha con su contenido. Por ésta sabemos que el documento llevaba insertas las condiciones con las que debía construirse la puerta y que en él se hablaba del Sagrario nuevo.

22 AHPC. Legajo 9.047P.

23 Bernardo de Fresneda ocupó la silla de Córdoba de 1571 a 1577. Había llegado a Córdoba en los últimos días de 1571, en un momento en que, con anterioridad, se había comenzado por parte del Cabildo, en sede vacante, a hacer capilla nueva para el Sagrario, donde estaba la librería. Véase J. GÓMEZ BRAVO, *Catálogo de los obispos de Córdoba*. Córdoba, 1778, t. II, p. 525.

24 AHPC. Oficio 37, t. 42, f. 886.

25 La realización de las rejas es mucho más complicada de lo que parece en un primer momento, pues se cambia varias veces de proyecto. ACC. Cuentas de Fábrica 1581, s/f.

inacabadas, citándose entre ellas «una reja y un antepecho para el Sagrario de la Catedral²⁶. Las noticias van apareciendo lentamente y no será hasta el día 11 de julio de 1581, cuando en las actas capitulares se acuerde que es necesario hacer una lumbrera en la nave del sagrario nuevo²⁷. Esta intervención que era precisa no se llevaría a cabo hasta 1585, mediante contrato fechado en 17 de julio por el cual se concierta la obra que se había de realizar delante de la capilla del Sagrario²⁸. La escritura fue otorgada entre Juan Pérez de Sevilla, mayordomo de la obra y fábrica de la Santa Iglesia, y Juan de Ochoa, maestro mayor de las obras de la ciudad de Córdoba. Ochoa se obligó «a cerrar y cubrir toda la nave que estaba descubierta delante del Sagrario»²⁹.

La llegada del obispo Antonio Mauricio de Pazos (1582-1586) a la diócesis de Córdoba fue fundamental, ya que todo el conjunto recibiría un gran empuje. Su presencia en el cabildo de 8 de agosto de 1583 será decisiva ya que manifestó su voluntad de acabar la capilla sacramental³⁰. Su apoyo no se hace esperar y así, el 28 de septiembre de 1583, ya habían acordado con el italiano Cesar Arbassia que pintase el recinto. Se trata de una carta de pago de cien ducados otorgada por Cesar Arbassia a favor de Juan Pérez de Sevilla, mayordomo de la obra y la fábrica de la Santa Iglesia, a «cuenta de la pintura que había de hacer por mandato del señor Obispo en el Sagrario nuevo»³¹. Pasan los años y de nuevo, tenemos noticias acerca de las pinturas que están decorando el sagrario. En efecto, el 2 de agosto de 1585, de nuevo Cesar Arbassia se compromete a terminar la pintura y dorado de las paredes, cimborrio, arcos, columnas y pilares de la Capilla del Sagrario nuevo y el cuadro de Altar que faltaba, en el que debía ir la historia de Jesús cuando se despidió de su madre la Virgen María, todo por el precio de 3.200 ducados y cincuenta fanegas de trigo³². Terminadas estas pinturas, el 19 de marzo de 1586, Cesar Arbassia, firma un

26 AHPC. Oficio 22, t. 15, s/f. ACC. Cuentas de Fábrica 1581 s/f. Conviene indicar que Hernando de Valencia era considerado un gran maestro de la rejería y que muchas de las rejas que se estaban llevando a cabo en estas fechas en las capillas de la catedral fueron realizadas y contratadas por él. Este contrato explica que en la reja principal luzca el escudo de don Martín de Córdoba y Mendoza.

27 ACC. Actas Capitulares t. 11, de julio de 1581. «*auiendo platicado sobre una lumbrera ques necesario hacerse en la nave del Sagrario nuevo que se va haciendo determinaron y mandaron que sobre la naue que cae delante del dicho Sagrario se hagan de muy buena bóveda la qual a de fenecer en los arcos grandes que caen ante la capilla del canónigo Christobal y la del canónigo Alonso Sánchez de Auila, y la lumbrera se haga donde más conuenga para la decencia del dicho Sagrario*».

28 AHPC. Oficio 4, t. 30, f. 994; actual legajo 16170P, f. 994. Documento desaparecido. Acompañaban las condiciones.

29 Ibídem. Ochoa cobraría, por hacer esta obra, 400 ducados y dos cahíces de trigo. Este documento fue publicado por Ramírez de Arellano quien inserta las condiciones que se había de guardar en la obra. R. RAMÍREZ DE ARELLANO, ob. cit., p. 203.

30 J. GOMEZ BRAVO, ob. cit., pp. 525

31 AHPC. Oficio 22, t. 21, s/f. Publicado por J. DE LA TORRE y DEL CERRO, *Registro documental de pintores cordobeses*. Córdoba, 1988, p. 201.

32 AHPC. Oficio 4, t. 30, ff. 1078v a 1081. J. DE LA TORRE y DEL CERRO, ob. cit., p. 203. Orti Belmonte da una fecha errónea ya que sitúa este contrato notarial el 31 de julio de 1585, en M.A. ORTI BELMONTE, ob. cit., p. 133.

nuevo contrato por el que tomó a su cargo el pintar al fresco la bóveda, paredes y arcos que están delante de la capilla del Sagrario nuevo, y así mismo dorar y pintar las tres rejas, con sus puertas, y el barandal del comulgatorio. Todo por el precio de 900 ducados y debía darlo acabado para el 13 de junio de este año³³.

Anteriormente, el 28 de abril de 1586, Guillermo Nicolás concierta, con el receptor y mayordomo de la obra de la fábrica, hacer las vidrieras de la capilla del Sagrario³⁴. Guillermo Nicolás era flamenco y residía en Málaga cuando tomó a su cargo hacer catorce vidrieras para las ventanas de la capilla del Sagrario, por el precio de tres reales cada palmo de cristalería. Uno de los que firmaron como testigo de la escritura fue precisamente Cesar Arbassia³⁵. Por las mismas fechas se le encargan a fray Cosme de Belalcázar, procurador del Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso, mil setecientos setenta azulejos pisanos para solar del Sagrario nuevo³⁶.

Mientras se estaba pintando la capilla, el 20 de julio de 1583 se había concertado con Guillermo de Orta y con el mayordomo de la Fábrica, la construcción de un tabernáculo por el precio de 459.000 reales, poniendo de su cuenta la madera de borne³⁷. Este tabernáculo sería dorado y estofado por Alonso de Ribera, pintor³⁸. Como bien aparece en las cuentas de fábrica se trata de un auténtico *sancta-sanctorum*, que consiste en una puerta abierta en la nave central, la cual indica el lugar sagrado, y que permanece cerrada con dos hojas de madera talladas y doradas. En el interior de ese vano adintelado de mármol se encuentra el auténtico altar, un templete de madera tallada, estofada y policromada, ornamentado con escenas de la Pasión, Padres de la Iglesia y virtudes, además de símbolos tomados del antiguo Testamento que prefiguran la Eucaristía. Es el lugar reservado para el *Arca de la Alianza*³⁹.

33 AHPC. Oficio 4, t. 31, ff. 356-357. J. DE LA TORRE y DEL CERRO, ob. cit., p. 205. J. VALVERDE MADRID, ob. cit., s/p. La obra fue acabada el día previsto y el 28 de junio se le dio finiquito, recibiendo el pintor italiano 9.718 reales del valor de 1000 fanegas de trigo que el Obispo dio de limosna para ayudar a pagar la pintura del Sagrario. M.A. ORTI BELMONTE, ob. cit., pp. 131-132.

34 AHPC. Oficio 4, t. 31, f. 476, actual legajo 16385P, f. 476.

35 Al igual que hemos señalado con otros documentos, éste ha desaparecido, sólo contamos con el testimonio de las fichas realizadas por don José de la Torre. 12 de las vidrieras cubrirían las ventanas de la lumbrera y las otras dos los huecos de luz de la Capilla Sacramental.

36 ACC. Cuentas de Fábrica 1586: «Azulejos para el sagrario nuevo Descargánsele mas treinta y tres mill seiscientos e setenta y dos maraveies que pago a frai cosme de benalcaçar procurador del monasterio de s jmor de valdeparayso estramuros desta ciudad del valor de mill setecientos y setenta y dos azulejos pisanos a diez y nueve maravedies cada uno para solar el sagrario nuevo mostro mandamiento del sr gobernador y carta de p^o del sr procurador». Hoy la capilla no conserva estos azulejos ya que serían unos azulejos planos, pintados con un baño de esmalte de estaño y decorado a pincel con óxidos metálicos. La solería actual es blanca y negra, colocada en 1970.

37 J. VALVERDE MADRID, ob. cit., s/p.

38 ACC. Cuentas de Fábrica 1586, s/f.

39 A. VILLAR MOVELLÁN, ob. cit., pp. 80-90.

La decoración de la capilla fue uno de los momentos cruciales en la terminación del recinto. Es verdad que eran muchos los hechos que habían concurrido para que se optara por cubrir todo el conjunto con pinturas murales y por desarrollar un importante programa iconográfico ya que, como hemos señalado, era la mejor opción para que la intervención en el recinto fuera mínima. Con la fórmula elegida, pintura mural, todo resultó cubierto con escenas gratamente edificantes para el momento que se vivía en la ciudad y en España. Con ella, se enmascararon las viejas arcadas de la mezquita, y se garantizó la imagen de la ciudad, con la presencia de los santos y mártires, como símbolo más querido de la iglesia de identidad.

Una serie de hechos determinaron la elección del tema que se había desarrollar en las pinturas murales que adornarían todo el recinto. Pensamos que uno de estos determinantes fue la presencia en Córdoba de Pablo de Céspedes quien había tenido la oportunidad de desarrollar esta técnica en Italia, y entablar amistad con Cesar Arbasía, a quien recomendó para la realización de esta obra. Por otra parte, el obispo que ocupaba la sede de Córdoba, era don Antonio Mauricio de Pazos, muy preocupado por desarrollar las doctrinas de Trento, circunstancia a la que se había unido el descubrimiento en 1572 del *Memorialis Sanctorum*, escrito en el siglo IX por Eulogio de Córdoba⁴⁰. Todo ello, unido a la aparición en 1575 de los restos de los mártires en la parroquia de San Pedro y posteriormente, en 1578, con la aparición de San Rafael al Padre Roelas, además de que en 1583 el papa Gregorio XIII había autorizado el rezo de los Santos Mártires, motivaron que las imágenes de los santos y mártires de Córdoba iluminaran las regias paredes de la capilla Sacramental.

Junto con estos factores, no debemos olvidar la influencia del obispo Pazos y del cronista de S.M. Ambrosio de Morales, preocupados por materializar los decretos de Trento, y que se convirtieron en los mentores de este proyecto, consiguiendo en la decoración de la capilla una loa a los mártires de Córdoba.

2. LOS BIENES DE PLATERÍA

Una vez acabada la capilla Sacramental se dispondría que se aprovisionara de todos aquellos objetos necesarios para que en ella se celebrase el culto y poder asistir a los enfermos. El inventario no sólo reúne una relación de todas aquellas piezas necesarias, cruces, cálices, crismas, relicarios, custodias, incensarios o navetas, sino que también recoge todo el ajuar con el que contaba el Sagrario para las celebraciones, tanto para el adamentamiento del altar como manteles, corporales o atriles, cuanto para revestimiento del sacerdote. En este sentido, en el inventario no se recoge ningún libro por lo que es presumible que hicieran uso de los de la

40 El libro había sido encontrado en la biblioteca de la Catedral de Oviedo por el arzobispo Pedro Ponce de León, publicándose en 1574 por Ambrosio de Morales, haciendo donación de un ejemplar a la Catedral de Córdoba el 22 de abril de 1574, según se recogen en las actas capitulares. ACC. Actas Capitulares, t. 21. f. 116v.

Catedral⁴¹. Las descripciones son muy breves, pero permiten identificar las piezas que se han conservado y emitir algún comentario sobre las que han desaparecido. Igualmente, es significativo que aparezcan las obras detalladas con su peso y, anotado, si son todas de plata o, por el contrario, el alma es de madera, con el objeto de que puedan ser claramente identificadas.

Las piezas de plata se relacionan especialmente con la celebración de la Santa Misa, y en este sentido conviene resaltar que son muy pocas las obras que forman el ajuar de la capilla del Sagrario, lo que viene a corroborar nuestra idea de que la dotación es mínima debido a que, en caso de necesitarlo, se servían de las piezas que integraban el tesoro catedralicio⁴². Se registran: cálices, incensarios, custodias, cruces, relicarios y crismas; los candelabros son de «hierro y palo»⁴³. No se mencionan las lámparas, por lo que podemos colegir que se tratan de piezas realizadas en materiales vulgares, cristal, cerámica o simplemente palmatorias de metal.

De acuerdo con la documentación consultada, comienza este registro por las Cruces de plata que poseía este primer ajuar de la capilla, en él se describe una cruz procesional de plata en su color, blanca, con dos escudos dorados con relieves, el envés con la representación de la Virgen del Rosario y el haz con un Crucifijo de bulto rodeado de un relieve que representa el sol y la luna. Desgraciadamente, esta cruz, pese a su descripción, no se conserva en la actualidad en el tesoro de el Sagrario y tampoco se ha encontrado entre las piezas del Tesoro de la Catedral. Al tratarse de una Cruz procesional no sorprende que haya desaparecido como consecuencia del uso que se le daba a este tipo de objetos⁴⁴. A continuación, el inventario describe de una manera muy somera dos cálices, realizados en plata con las copas doradas en el interior, y especifica que cada uno tenía su patena. Hoy no se conservan, ya que no existen piezas anteriores al siglo XVII, y más exactamente no se atesoran en la capilla cálices coetáneos al momento de realización del inventario.

Otras piezas significativas para el ceremonial que se celebraba en la parroquia eran los llamados «vasos crismales», donde se guardaba el crisma y los óleos consagrados por el obispo el Jueves Santo para ungir a los que se bautizan, a los que se confirman y a los enfermos. Los vasos que actualmente se conservan no tienen nada que ver con los que aparecen descritos en el inventario.

41 ACC. Inventario. Tesoro. Caja 143.

42 De hecho en el inventario de 1628 aparecen algunas piezas depositadas en la capilla del Sagrario que no se reseñan en el inventario de la capilla de 1641, objeto de nuestro estudio. Se indica que «Tres frascos de plata grandes lisos con sus bocas de plata en tornilladas y asas de plata que sirven para la consagración de los santos olios y son nuevos que los hizo P^o sanchez Deluque platero pesan veinte y siete marcos y cinco onças estos frascos estan en poder De los curas Del sagrario Desta santa yglesia hicieronse el año de mylysesçientos y veinte y seis».

43 ACC. Inventario. Tesoro. Caja 143, f. 192r.

44 Se usaban con muchísima frecuencia para las procesiones y para llevar la comunión a los enfermos. Costumbre muy difundida desde el siglo VI. J. ARFE y VILLAFANE, *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*. 1585. Edición 7^a, 2003, pp. 277-278.

2.1. Un Arca Eucarística: Obra de Enrique de Arfe

En el apartado dedicado a describir las custodias, el inventario reseña la existencia de dos piezas, indicando que una sirve para trasladar el relicario cuando se lleva el *Santísimo* a los enfermos, mientras que la otra no sirve; se incluye el peso de ambas⁴⁵. A continuación, se alude a la obra más representativa e interesante que hoy posee la parroquia del Sagrario, como es una Custodia grande con su viril «en que esta siempre el Ssmo Sacramento» y que pesa veinticinco marcos con sus vidrieras⁴⁶. Con esta descripción sumamente parca se detalla tan importante pieza. Es una obra que ha atraído a los investigadores pero sin profundizar en la calidad y novedad de sus formas a pesar de que Aguilar Priego en 1947 llamara la atención sobre la perfección y belleza de la pieza, resaltando el trabajo y la minuciosidad de la labra así como las analogías que guarda con la Custodia procesional de Enrique de Arfe, lo que le lleva a concluir que es obra de este maestro, fechándola entre 1515 y 1518⁴⁷. Esta pieza fue estudiada por Ortiz Juárez en 1973⁴⁸, quien asume lo dicho por Aguilar Priego e indica que «parece haber sido un relicario convertido luego en custodia, ya que su forma no es la apropiada» y añade que «el viril y las florecitas que se hallan repartidas por las escocias pequeñas, todo pertenece al barroco». El especialista en orfebrería cordobesa no se atreve a emitir un juicio sobre la custodia, en este sentido es cauto, ya que como bien indica no hay «ninguna inscripción ni punzón, que pudo desaparecer en alguna reforma, ni dato documental». A partir de este momento, y a pesar de lo expuesto, no ha existido interés por estudiar detalladamente la obra pues los estudios que se han realizado recogen lo dicho anteriormente⁴⁹, y por otra parte, los últimos trabajos realizados sobre Enrique de Arfe no aluden a esta obra que por sus características y belleza formal bien pudo haber salido de las manos de este genial artífice⁵⁰.

45 La descripción y la finalidad que han dado a estas custodias en el inventario, al menos en el caso de la primera, apuntan a un servicio como portaviático, alejándose de lo que entendemos como custodia, es decir, pieza en la que se expone el Santísimo Sacramento a la pública veneración. ACC. Inventario. Tesoro. Caja 143, f. 179. Pesan ambas custodias diez y siete marcos y dos onzas de plata.

46 ACC. Inventario, ibídem. Mide 355 por 230 mm, altura 560 mm.

47 R. AGUILAR PRIEGO, «Custodia de la Parroquia del Sagrario de la Catedral de Córdoba». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*. Córdoba, 1947, pp. 123-127. R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Inventario catálogo histórico artístico de Córdoba*. Córdoba, 1903-4. Con notas de José Valverde Madrid, Córdoba, 1983. La obra de Rafael Ramírez de Arellano realizada en 1903 no recoge la custodia; sin embargo Valverde Madrid en las notas que añade a la citada publicación sí alude a esta pieza en la página 73 e indica: «la custodia en forma de urna de Juan de Arfe». Anteriormente, Orti Belmonte recogía la opinión de Aguilar Priego y señala, igualmente, que es obra de Enrique de Arfe, en M.A. ORTI BELMONTE, ob. cit., p. 135, y José Valverde Madrid manifiesta la misma idea, en J. VALVERDE MADRID, ob. cit., s/p.: «la custodia en forma de caja obra de Arfe».

48 D. ORTIZ JUAREZ, *Exposición de Orfebrería cordobesa. Catálogo*. Córdoba, 1973, pp. 37-38.

49 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Córdoba, 1492. Ambiente artístico y cultural*. Córdoba, 1992, p. 254, y F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006. No aportan nada nuevo, sino que repiten lo dicho anteriormente.

50 M.J. SANZ, *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000.

Para comprender y valorar esta joya interesa que hagamos una descripción pormenorizada de la misma, apreciando su estructura, sus medidas, su decoración y todos aquellos elementos que han podido ser añadidos para conformar una custodia distinta a cuantas se conocen. La traza de este tabernáculo de pequeño tamaño, 56 cm, resulta sumamente peculiar en la España del primer cuarto del siglo XVI, ya que nada análogo encontramos en la orfebrería española del momento. El aspecto de la custodia responde a una estructura traslúcida compuesta por pilares fasciculados enmarcando los ángulos que cierran las cuatro caras de cristal, la tapa es tronco piramidal y va coronada por un cuerpo de plata⁵¹ conformado por una pieza rectangular coronada por una pirámide ornamentada con una crestería en los bordes⁵² y en el interior con bellos rosetones; corona toda la obra una bola que sirve de apoyo a una cruz perforada cuyos brazos rematan en círculos trebolados. A pesar de su simplicidad, su estructura concuerda con la descripción del *Arca de la Alianza*, tal y como aparece en el Éxodo y Deuteronomio⁵³. La madera ha sido sustituida por cristal y los dos querubines de plata han sido convertidos en cuatro y van situados en los ángulos del primer cuerpo, llevan las alas extendidas y un escudete en la mano derecha, en el que se apoyan, además de un vástago en la mano izquierda.

Antes de proseguir con su análisis, conviene recordar el origen y la importancia que tuvo desde sus orígenes esta pieza que va unida al culto a la Eucaristía, la cual tuvo su manifestación más legítima en la fiesta del *Corpus Christi* cuyo origen hay que buscarlo en Lieja en el siglo XIII para combatir la herejía de Berengario de Tours, el cual negaba la presencia real de Cristo en las especies consagradas. La fiesta fue instituida por Juan XXII en 1316 con el fin de exponer el *Sacramento* a la adoración de los fieles⁵⁴. Para Heredia Moreno, en España a comienzos del siglo XIV el *Santísimo* se disponía en expositores de cristal en forma de vaso o copa o en el interior de torres poligonales con ventanas de vidrios policromos añadiendo que en cualquier caso se trataba de suntuosos recipientes, con frecuencia de plata u oro⁵⁵. Dentro del estudio de las custodias se ha aceptado la denominación que Juan de Arfe les dio a finales del siglo XVI, ya que diferenció entre las custodias de «asiento» o «portátiles»⁵⁶, aunque la custodia que nos ocupa, no responde a ninguna de las dos morfologías.

51 Mide este cuerpo 9 de largo por 5 de ancho, por 4,5 cm de alto.

52 Cuyos motivos decorativos a base de flores de lis recuerdan la coronación del patio de los naranjos, lado oeste. Coetáneos a esta pieza y realizados por Hernán Ruiz I.

53 Según la descripción del Éxodo 25, 10-22, 37, 1-9. Deuteronomio 10, 1-2; «Haz un arca de Madera de acaia, de un metro veinticinco de larga, de setenta y cinco centímetros de ancha y otro tanto de alta; recúbrela de oro puro por dentro y por fuera, y rodéala de una moldura del mismo metal. Funde cuatro anillas... Haz también dos querubines con oro batido y colócalos a los dos extremos de la plancha...». El arca fue realizada por Besalel.

54 M.C. HEREDIA MORENO, «De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles». *Estudios de Platería. San Eloy* 2002. Murcia, 2002, p. 163.

55 Ibídem.

56 J. ARFE Y VILLAFANE, ob. cit., pp. 287-294.

En primer lugar, llama la atención la hechura de esta pieza, pues su simplicidad compositiva hace que la valoremos como trabajo «único» de un gran maestro que supo materializar las disposiciones del Papa Urbano IV, quién «mando que se celebrase la fiesta del *Santo Sacramento* y mandó que se celebrase la fiesta en el Jueves delante del Domingo de la Trinidad; y para la Procesión general de aquel día fueron ordenadas las custodias, figuradas por el Arca del *Sancta Sanctorum*, que fabricó Beseleel, de la Tribu de Judá»⁵⁷.

Sin embargo sorprenden los elementos ornamentales que se han utilizado para conformar su estructura a la utilidad de la pieza; es verdad que está lejos de los tipos de custodias tradicionales, pero no se aparta de esos primeros expositores medievales de cristal. A pesar de ello no es una copa ni un vaso, lo que plantea, sin duda, algunos interrogantes. En este sentido, de acuerdo con lo expresado por Ortiz Juárez, pudo haber sido un relicario transformado más tarde en custodia, lo cual no nos convence totalmente⁵⁸. Pensamos que desde un primer momento fue ideada como arca eucarística⁵⁹. Nuestra conclusión se apoya en los elementos ornamentales que intervienen en su ornato y, por ello, es importante que analicemos la decoración y la iconografía. En este sentido, del estudio de la pieza se extraen las siguientes conclusiones: cuatro soportes conformados en ángulo, enriquecidos por arcos lobulados, sirven de apoyo al basamento formado por una serie de molduras cóncavo-convexas sobre las que apoya un friso ricamente decorado con una greca de plata sobredorada, en la que una elaborada cardina envuelve una serie de figuras humanas, llevando cada una de ellas en las manos diferentes objetos, y animales diversos. Unos, son hombrecillos del bosque tocando un cuerno para atraer con el sonido a un unicornio; otros, sin embargo, son soldados, ataviados a la moda del momento, con arcabuz uno, el otro con escudo, acompañados a su vez por galgos, y que tratan de cazar a un ciervo, lo que lleva a pensar que se ha figurado una cacería.

Resulta interesante como esta decoración aparentemente lúdica contrasta con la iconografía que se desarrolla en el templete que corona la pieza (lám. 1). La estructura rectangular va engalanada en sus cuatro caras por arcos rebajados, separados por pilastras cuadrangulares, terminadas en agudos pináculos y ornamentados por una tracería gótica de arcos entrecruzados. El interior de los vanos se decora con las

57 Ibídem, p. 287.

58 Aunque es verdad que en este inventario se utiliza el término relicario para aludir a los copones como elemento que alberga en su interior, cual relicario, la Sagrada Forma.

59 Opinión compartida con J. RIVAS CARMONA, «La significación de las Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata», en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *Las Catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*. Murcia, 2003, pp. 518-521. J. RIVAS CARMONA, «La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006. p. 636. Ver asimismo M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, pp. 120-121.



LÁMINA 1. *Detalle del coronamiento de la Urna Eucarística (primer cuarto del siglo XVI). Parroquia del Sagrario, Catedral de Córdoba.*

figuras de los apóstoles cinceladas y esmaltadas: San Pedro, San Pablo, y San Juan Evangelista en la cara principal, y Santiago, San Juan y San Judas Tadeo en la parte posterior. En los lados laterales, se ubican las imágenes de San Simón, San Felipe, Santo Tomás y San Bartolomé. Remata este cuerpo una preciosa crestería formada por flores treboladas enlazadas.

Igualmente, conviene aludir a una serie de accesorios que forman parte hoy del ornato de esta bella pieza y que, sin duda alguna, alude a intervenciones posteriores para conservación de la obra. Estos agregados son algunas rosetas de fundición, la macolla que sostiene el viril, la base que cierra el cuerpo principal y la base del castillete que corona la obra. La carencia de marcas impide indicar cuando se llevaron a cabo estas intervenciones, amén de una manifiesta ausencia de documentación al respecto. En este sentido, los trabajos realizados por la profesora Raya acerca de los inventarios de la Catedral de Córdoba testifican lo dicho, pues no existen noticias acerca de esta obra única, lo que plantea algunas interrogantes difíciles de contestar pero que llevan a concluir que su autor pudo haber sido Enrique de Arfe o algún otro maestro próximo a él, que conocía muy bien la forma de trabajar del platero, y que la obra pudo haber sido encargada por algún miembro del cabildo,

lo que motiva que no aparezca recogida entre las piezas del Tesoro⁶⁰. Del mismo modo, hay que poner la obra en relación con el momento que se vive en la ciudad en estos años, donde tiene gran devoción la cofradía de la Sangre, cuyo origen italiano encontró en doña Teresa Enríquez (c 1456-1528), la *Loca del Sacramento*⁶¹, su difusión por España. Desde Fuenteovejuna la devoción al *Santísimo Sacramento* y al Sagrario se propagaría por toda la Diócesis de Córdoba. Esta religiosidad avalaría la realización de una pieza tan especial como la que estamos estudiando ya que, como se ha indicado, es un arca eucarística.

2.2. Los primeros relicarios o coponcitos medievales cordobeses

En la relación de los relicarios aparecen mencionadas tres piezas. La primera es un relicario pequeño de plata que indican que está en el Sagrario y que se emplea para dar la comunión en la iglesia⁶²; incorporan el peso, indicando un marco. Nada sabemos de esta pieza desconociendo la suerte que ha corrido. A continuación describe dos relicarios de plata con sus pies: «El uno mayor que el otro que sirve de Depósito para tener el Ssmº Sacramento que este mayor pesa dos marcos y dos onças. Y el otro más pequeño es dorado que sirve de dar el Ssmo Sacrameto en la Yglesia»⁶³. Una vez descritos anotan el peso para a continuación introducir una nota en la que se lee: «Fue yerro el testar dos marcos y quatro onças porque pesa lo mismo». Llama nuestra atención el uso del término relicario cuyo significado es «caja o estuche comúnmente precioso para custodiar reliquias»⁶⁴, acepción por otra parte admisible ya que para la Iglesia Católica no hay reliquia más preciada que el cuerpo de Cristo. Circunstancia ésta que permite asimilar los términos relicario y copón⁶⁵. Sin embargo tenemos que señalar que las referencias utilizadas acerca de estas dos piezas aluden a coponcitos o crismas⁶⁶, sin indicar el por qué del término. En este sentido, nuestro trabajo se inclina por emplear indistintamente los vocablos «copón» y «relicario», pues ambos términos nos permiten plantearnos la antigüedad de estas piezas que siempre han sido catalogadas como obras de comienzos del siglo XVI o algo posteriores, basándose en otras piezas similares de la diócesis

60 Esperamos que en trabajos posteriores podamos dar respuesta a estas preguntas.

61 M. NIETO CUMPLIDO, «Cofradías y hermandades: los laicos en la Reforma de la Iglesia (siglos XIV-XVI)», en L. POZAS POVEDA (coord.), *Córdoba: Tiempo de Pasión*. Córdoba, 1991, p. 24.

62 ACC. Inventario. Tesoro. Caja 143, p. 178.

63 *Ibidem*.

64 Definición del *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, 1970. 19ª ed.

65 Cuyo significado es «vaso sagrado en forma de copa grande, que contiene las hostias consagradas».

66 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., p. 33, emplea el término «crismera». M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Córdoba...* ob. cit., pp. 240-242, emplean para el primero, el que lleva la inscripción en caracteres góticos, la palabra «píxide» y «crismera» para la pieza sin ornamentación. F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 41, usa el vocablo «coponcito».

de Córdoba⁶⁷. La reflexión acerca de la antigüedad de estas obras, probablemente surja de su arcaísmo ya que entendemos que ambos relicarios son los más vetustos de la orfebrería cordobesa. Nuestros interrogantes fueron subsanados, en parte, por Nieto Cumplido⁶⁸, archivero de la Catedral de Córdoba, quien amablemente nos indicó que había encontrado una referencia a ambas piezas en el testamento de doña Leonor de Bocanegra. En efecto, en su testamento otorgado el 20 de marzo de 1461⁶⁹, dejaba como heredero de todos sus bienes a don Fernando Ruiz de Aguayo, chantre de la Catedral de Córdoba, y otorgaba cierta cantidad de plata para la realización de unos relicarios para la Catedral, legado que ha llevado a Nieto a pensar que esas piezas referenciadas en el testamento son las que hoy se custodian en el Sagrario catedralicio; un dato que, por otra parte, permite llevar su realización a la década de los sesenta del siglo XV. Desconocemos quién pudo ser el platero que realizó estas piezas, pero lo realmente importante es señalar la simplicidad de una pieza con respecto a la otra, puesto que uno de los relicarios está realizado en plata en su color y plata dorada⁷⁰ y el otro sólo en plata.

El relicario ornamentado con escritura gótica es una extraordinaria pieza que presenta las características propias del momento en que se realizó (lám. 2). El pie y la copa, trabajados con gran minuciosidad, presentan sección octogonal, cuya única decoración son unas inscripciones en caracteres góticos con alabanzas a la Virgen María, que rodean la base, el vaso y la tapa. Corona el copón una cruz plana con un Cristo de fundición⁷¹, que se alza sobre una macolla que reproduce una flor de seis pétalos. La cruz es plana y sobre ella descansa Cristo muerto, cogido con tres clavos. Las características del Crucificado muestran un extraordinario tratamiento de los cabellos, entre los que se confunde la corona de espinas, así como de la anatomía del torso que denota la delgadez que se desprende tras tan dura agonía. Por su parte, el perizoma o paño de pureza, se organiza en líneas muy sobrias y amplios pliegues que evidencian pesadez y estatismo en la tela; las piernas permanecen unidas en suave torsión para culminar en el tercer clavo que sostiene los pies del Salvador. El trabajo del Crucificado parece obra posterior a la realización del relicario, pudiendo ser fruto de algún arreglo.

El otro relicario, menos trabajado y más tosco, está realizado en plata y por su sobriedad nos permite fecharlo en las mismas fechas en que se realizó la pieza anterior, con la que mantiene el mismo peso, así como unas medidas muy similares, esto es, 25 cm de altura total por 9,5 cm de diámetro de la base. Se trata de una sencilla pieza de sección octogonal, en la que destaca precisamente la ausencia de

67 Como la crismera de Fuente Ovejuna (Córdoba).

68 Don Manuel Nieto Cumplido publicará esta noticia con mucha más profundidad en su obra *Historia de la Iglesia en Córdoba, siglos XIV y XV*. 3 t. En preparación. Agradecemos su amabilidad y delicadeza al aportarnos estas notas.

69 A. RAMOS, *Descripción genealogía de la Casa de Aguayo*. Málaga, 1781, p. 25.

70 Sus medidas son: 26 cm de altura total por 9,5 cm de diámetro de la base.

71 Con 6 cm aproximadamente de altura.



LÁMINA 2. Relicario (segunda mitad del siglo XV). Parroquia del Sagrario, Catedral de Córdoba.

decoración, por lo que sus perfiles se erigen sobrios y lisos, aderezados únicamente por la cruz que remata la tapa, cuyos brazos finalizan en bolas de corte herreriano, lo que lleva a pensar que es fruto de una reforma o intervención posterior.

2.3. Obras del siglo XVII no recogidas en el Inventario

Junto a las obras anteriormente reseñadas, consideramos de sumo interés señalar otros objetos fechados a comienzos del siglo XVII que hoy forman parte del tesoro de la parroquia del Sagrario y que no aparecen en el primer inventario.

En este sentido, una pieza de extraordinario valor, que por sus características formales pertenece al momento en que se crea la capilla del Sagrario, es un acetre con forma de crátera, cuya estructura y decoración ponen de manifiesto que el autor conocía el que había realizado Rodrigo de León en 1561-62 para el templo catedralicio⁷². Se trata de una pieza de plata cincelada y apliques de fundición en figuras de mascarón y angelotes⁷³. La ausencia de marcas impiden conocer al platero que trabajó la pieza pero su calidad permite señalar un maestro de la platería ducho en el dominio del cincelado y de la fundición. El recipiente muestra un pie circular con cuerpo convexo enmarcado entre anillos lisos. Sobre esta base se poya el cuerpo en forma de crátera, que remata en unas molduras cóncavas en las que enganchan las argollas que sostienen el asa, y va decorado con motivos vegetales y el escudo de la fábrica de la Catedral –la torre–, lo que hace pensar que pudo haberse encargado en sede vacante. Por otra parte, la representación de la torre muestra una estructura anterior a la intervención barroca de mediados del XVII lo que permite fechar el acetre en el primer tercio del Seiscientos. Un momento que coincide con la decoración cincelada a base de enormes motivos florales, propia de la época, en la que el aderezo naturalista se va posesionando del lenguaje que van a emplear los maestros del Barroco. Junto a la ornamentación floral hay que resaltar el uso de dos cabezas de león, de fundición, colocadas en el centro y flanqueadas por dos cabezas de querubes envueltas en hojarasca. Las asas muy molduradas completan esta pieza.

La otra obra correspondiente a este período, es un hisopo de plata en su color, y cincelada. Carece de marcas lo que impide dar una fecha para su ejecución y un nombre para su autor; mide 57 cm, y está formado por un astil dividido en dos partes de desarrollo desigual, por dos anillos. La cabeza es una bola dividida en dos partes, una decorada con gallones y la otra con agujeros para facilitar la aspersión. La decoración de la vara es incisa, a base de formas geométricas.

72 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba». *Estudios de Platería. San Eloy* 2002. Murcia, 2002, pp. 112-115. M.Á. RAYA RAYA, «El tesoro...» ob. cit., p. 640.

73 D.ORTIZ JUAREZ, ob. cit., p. 48. Ortiz Juárez lo clasifica dentro del Renacimiento y lo fecha a fines del XVI, aunque en nuestra opinión debió realizarse en los primeros años del XVII. Altura 185 mm, anchura de la boca 163 mm.

Las ánforas de óleos: estudio de una tipología de platería

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

Las ánforas de óleos constituyen una importante tipología dentro del amplio repertorio de la platería¹, conformando un conjunto de tres recipientes iguales. Su significación², sin embargo, no está debidamente resaltada y, en realidad, carece de un estudio de conjunto o, al menos, de una panorámica propia, de cierta amplitud³, a

1 En los documentos antiguos puede verse ese nombre de *ánforas*, tal como figura en el inventario de la Catedral de Cuenca de 1795 (M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Evocando el esplendor. Aportación para el estudio del tesoro de la Catedral de Cuenca a fines del siglo XVIII». *Estudios de Platería. San Eloy* 2007. Universidad de Murcia, 2007, p. 310), pero asimismo el de *jarros*, caso del inventario de la Catedral de Murcia de 1807 (M. PÉREZ SÁNCHEZ, «La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del Tesoro de 1807». *Estudios de Platería. San Eloy* 2004. Universidad de Murcia, 2004, p. 458). Con anterioridad, resulta frecuente el término de *crismeras*, empleado en los inventarios de la Catedral de León de 1603, 1634, 1668, 1684 y 1721 (J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (Siglos XVII-XX)*. León, 2001, pp. 157, 161, 166, 175 y 182) o en el de 1651 de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (B. ARRÚE UGARTE, *Platería riojana (1500-1665)*. Vol. II. Logroño, 1993, p. 493). Otros nombres que se constatan en los viejos documentos catedralicios son los de frascos, ampollas u olieras.

2 Ya advertida por M.A. GONZÁLEZ GARCÍA, «Las ánforas de los óleos de la catedral de Astorga, obra del platero compostelano Alejandro Bermúdez», en J. LÓPEZ-CALO (coord.), *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela, 1993, pp. 407-408.

3 Es cierto que se han dado ciertos intentos de establecer alguna serie, que ya dejan adivinar la importancia y alcance de esta tipología, pero siempre dentro de estudios más generales y no exclusivos

diferencia de lo que sucede con otras series de piezas de platería, como las custodias o las arcas eucarísticas, que sí han sido objeto de mayor atención en este sentido. Ello no quiere decir que sean desconocidas, pues suelen estar catalogadas y estudiadas en las investigaciones dedicadas a la platería de una ciudad o provincia, a un determinado maestro platero o al tesoro de una catedral. Incluso existe algún estudio específico sobre unas ánforas concretas⁴. A pesar de esto, todo queda como disperso y sin relacionar ni contextualizar. En definitiva, se echa en falta una profunda visión de conjunto, que dé el verdadero valor de esta tipología y todo lo que representa.

Es verdad que se tratan de simples recipientes y no participan del esplendor litúrgico de piezas como las custodias o las arcas eucarísticas antes mencionadas, que rodeadas siempre de gran boato se convierten en epicentro de fiestas y celebraciones tan relevantes del culto como la procesión del Corpus Christi y del Monumento de Jueves Santo. Ciertamente, su función resulta más discreta y con un carácter más práctico. Ello, quizás, pueda explicar algo de esa falta de un profundo estudio de conjunto. Aun así, no han pasado desapercibidos su aparato y grandeza como obras de platería. Precisamente, estas cualidades pueden ser una primera pista de su importancia, revelando de entrada un destino fuera de lo común, asociado a templos y liturgias especiales.

Efectivamente, las ánforas de óleos son propias de las catedrales y como tales se invisten del rango exigido por templos tan principales y por la solemnidad de su culto. Por tanto, deben señalarse como piezas características del ajuar catedralicio, reservándose dentro del mismo a un oficio singular y exclusivo del ritual de dichos templos. Específicamente, se utilizan en la misa pontifical de Jueves Santo llamada «Misa Crismal»⁵, una de las principales celebraciones de las catedrales y manifestación clave de la función episcopal ejercida en las mismas, concretándose su uso en la consagración del Crisma y de los óleos de Catecúmenos y Enfermos⁶, los sagrados aceites destinados a cumplir un cometido fundamental en la administración de algunos sacramentos⁷, tras su reparto por todas las parroquias de la diócesis⁸.

del tema. Cabe destacar el trabajo de J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción», en M.A. CASTILLO OREJA (ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 158-160.

4 M.A. GONZÁLEZ GARCÍA, ob. cit., pp. 407-417.

5 En los últimos tiempos, la Misa Crismal ha pasado a celebrarse en los días previos al Jueves Santo.

6 Es característico que las ánforas se identifiquen con inscripciones o cartelas con sus respectivos óleos, indicándose en cada una de ellas el correspondiente.

7 M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*. T. I. Madrid, 1955, pp. 794-798. El valor y la significación de este ceremonial de consagración es resaltado, en relación al tema, por J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit.

8 En efecto, una vez consagrados estos aceites en la misa catedralicia de Jueves Santo, eran distribuidos por toda la diócesis. Muy ilustrativo resulta el siguiente mandato de la Constituciones Sinodales del obispo Aznar de Calahorra, de 1240: «Mandamos firmemente que los Arciprestes vengán el Jueves de la Cena por la Crisma consagradas, e por el olio chatecumenorum, que es para crismar, e por el

Así pues, dichas ánforas resultan más específicamente privativas de las catedrales que otras obras de platería que también suelen estar vinculadas a ellas, aunque a su vez pueden destinarse a otra clase de templos, como sucede con las custodias y arcas eucarísticas, que además de para catedrales pudieron labrarse para parroquias, monasterios o conventos. Tan particular asociación a las catedrales suele ponerse de manifiesto con la incorporación del propio emblema catedralicio, incluso cuando se prescinde de otra decoración u ornato, de manera que queda bien patente ese especial vínculo. Entre los ejemplos a exponer en este sentido, uno muy ilustrativo es el de las ánforas que realizó Damián de Castro para la Catedral de Córdoba⁹, que lucen grabadas sobre sus superficies las armas de esa catedral; a saber, la propia torre catedralicia. En otros casos figuran las típicas jarras de azucenas, tan características de catedrales como las de Málaga o Almería, o el Agnus Dei, como símbolo del Salvador, según se ve en Zamora o Astorga. Asimismo las imágenes de los titulares, que es lo que sucede en la Catedral de Palencia, en cuyas piezas se halla el correspondiente medallón con San Antolín¹⁰. Pero, sobre todo, cabe destacar, dentro de ese vínculo catedralicio, su perfecta expresión de la catedral como iglesia madre y cabeza de la diócesis y, consecuentemente, de su dimensión episcopal y con ella su papel fundamental de carácter sacramental. Las ánforas, no obstante su función eminentemente utilitaria, como precisos recipientes de los sagrados óleos, se erigen en representación simbólica de tales significados eclesiales. Y este valor conceptual es, en última instancia, lo que le concede particular relevancia.

Su protagonismo en celebración tan importante del Jueves Santo, su especial función litúrgica y, por supuesto, su profundo sentido simbólico hicieron que fueran concebidas como piezas extraordinarias y de notable mérito artístico. Esas cualidades ya se denotan en el propio tamaño¹¹, que en muchos casos llama la atención por una notoria grandeza, incluso puede superarse el medio metro de altura, caso de los 74 cm. que ofrece el ánfora conservada en la Catedral de Málaga¹². En realidad, tales dimensiones venían impuestas, de entrada, por la necesidad de contener una cantidad

olio infirmorum, que es para la Extremaunción, personalmente, al lugar do ovieramos de consagrar la crisma, e que la partan por sus iglesias, cada uno como lo debe facer, e donde se suele partir» (citado por B. ARRÚE UGARTE, «El tesoro de platería de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada», en E. AZOFRA (ed.), *La Catedral Calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Santo Domingo de la Calzada, 2009, pp. 229-230, nota 95).

⁹ M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucarística Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 136.

¹⁰ M.D. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, «Orfebrería religiosa en Palencia (Capital)». *Publicación de la Institución Tello Téllez de Meneses* n° 37 (1976), p. 136.

¹¹ En los inventarios de las catedrales, normalmente, se registra esta cualidad, como da ejemplo el inventario de 1708 de la Catedral de Tuy, donde se especifica: «Tres Ampollas de platta grandes que sirven a los santtos Olios y Crisma, Con sus Cadenillas y cubierttas» (M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en la diócesis de Tui*. La Coruña, 2001, p. 343).

¹² J. TEMBOURY ÁLVAREZ, *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, p. 331.

suficiente de crisma u óleos para abastecer a todas las parroquias de la diócesis¹³. Al respecto, queda más que resaltada esa expresión de la catedral como iglesia madre y de la comunión con las demás del obispado, que no menos se manifiesta en la similitud formal y tipológica de las crismeras y olieras propias de las parroquias, que más o menos vienen a repetir los modelos de las ánforas catedralicias, aunque a menor escala¹⁴.

Si importante es el tamaño, no menos la forma. Aunque en buena medida deriva de su función de recipiente y de la propia naturaleza del líquido a contener, no hay que desdeñar una clara intencionalidad artística en sus diseños, y hasta un notorio refinamiento en los mismos. Función y rango artístico encontraron la adecuada plasmación en un interesante repertorio de recipientes, que suele abarcar una tipología variada, entre el ánfora, el cántaro, el jarro o el jarrón. Por lo general, presentan la correspondiente base y sobre ella un cuerpo panzudo, incluso muy abombado, terminado en alto cuello, que cierra la oportuna tapadera. A ello se asocian las asas, que comúnmente van por parejas, aunque puede haber una sola, y se sitúan entre la parte alta de cuerpo y el cuello, más o menos en la mitad o el tercio superior, lo que evidentemente favorece su manejo y transporte, si bien este cometido no impide que constituyan un elemento esencial del ornato de las piezas. La decoración puede jugar un importante papel y, en consecuencia, propiciar una riqueza que viene a enfatizar su valor artístico, litúrgico y simbólico, aunque con frecuencia esa ornamentación puede quedar reducida a algún detalle y hasta prescindir prácticamente de ella¹⁵. Esto, a pesar de que aparenta acentuar la idea de objeto funcional y utilitario, no tiene que ser obstáculo para su belleza artística. Efectivamente, aun cuando carecen de decoración, su diseño suele ser de tal calidad que parece compensar esa falta. Es, por ejemplo, el caso de las ánforas de Córdoba (lám. 1), en las que Damián de Castro logró con particular habilidad la conjunción de la imponente y rotundidad del volumen con la elegante linealidad de las asas y también la magistral combinación de molduras y escalonamientos con amplias zonas lisas, que de este modo introduce unas secuencias rápidas y apretadas y otras más lentas y espaciadas, sin olvidar tampoco el bello juego de curvas y contracurvas del recipiente, que se completa con las asas a manera de «s», que a su vez acusan

13 Aspecto ya considerado por J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 160.

14 Esta similitud puede quedar perfectamente ilustrada con las grandes ánforas de Damián de Castro para la Catedral de Córdoba y las crismeras de la parroquia de Nuestra Señora de Gracia del pueblo cordobés de Guadalcázar, obra del mismo Castro (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 204). En ambos casos son recipientes panzudos con tapadera y pareja de asas en «s».

15 De hecho, la limpieza o lisura puede ser característica de algunas piezas, incluso es uno de los aspectos que se hace constar en los inventarios catedralicios. Así se señala en el inventario de la Catedral de Córdoba de 1628: «tres frascos de plata grandes lisos... que sirven para la consagración de los santos olios» (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 119). También en el inventario de 1721 de la Catedral de León: «Mas tres crismeras de plata blanca nuevas y mui grandes todas iguales lisas» (J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., p. 182).



LÁMINA 1. DAMIÁN DE CASTRO. *Ánforas de óleos* (1764). Catedral de Córdoba (Fotografía Ángeles Raya Raya).

los ritmos cortos y alargados. Pero no sólo se buscó el refinamiento de volúmenes y líneas, ya que igualmente se valoró la estética de las proporciones y su armonía. De entrada, llama la atención el hecho de que la altura total es el doble del diámetro del la base, en tanto que tienen respectivamente 46 y 23 cm¹⁶, o sea que en lo principal de la estructura rige la proporción dupla. Asimismo se observa entre las partes, pues la altura del cuello equivale a la mitad del ancho de la base, lo mismo que el arranque del cuerpo. En definitiva, todo contribuye a otorgar dignidad y nobleza a las piezas, a lo que tampoco es ajeno el propio material, la plata, así como el empleo de dorados, que ciertamente realzan su esplendor, como bien dejan ver las ánforas de la Catedral de Palencia.

Pero, sobre todo, la importancia de las ánforas de óleos se advierte en su dilatada secuencia histórica, toda ella repleta de realizaciones y más realizaciones. Un panorama que, en toda su envergadura, resulta difícil de imaginar en la actualidad, pues

16 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 136.

no hay que olvidar las pérdidas habidas¹⁷ como tampoco las normales sustituciones de viejas ánforas por otras nuevas, que podían producirse, entre otras razones, por el deseo de hacerse con piezas de mayor tamaño y envergadura. Esta circunstancia queda patente cuando en 1777 se llevan a cabo las ánforas de la Catedral de Ávila, que se labraron «al doble de peso y cauida» de las anteriores. En este caso se aprovechó la plata de éstas, que se «desbarataron» con tal fin¹⁸. Pero no siempre sucedió así, dado que en otros casos se siguieron conservando las más antiguas, como demuestra el ejemplo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, en La Rioja, que todavía tiene dos juegos, uno del último tercio del siglo XVI y otro del XIX¹⁹. Al margen de una u otra circunstancia, ambos ejemplos indican que fue característico que en una misma catedral se sucediera a lo largo del tiempo la realización de varios juegos de ánforas. La Catedral de Córdoba también da testimonio de ello. Además de las piezas medievales, se sabe que el platero Pedro Sánchez de Luque hizo unas ánforas, que se dan por nuevas en el inventario de 1628, y que a éstas siguieron las ya mencionadas de Damián de Castro, de 1764²⁰.

En fin, tal secuencia con sus sucesivos hitos, sustituciones, aumentos y mejoras constituye, sin duda, una de las principales pruebas de la importancia concedida a las ánforas por parte de las catedrales, que siempre estuvieron empeñadas en hacerse con esta clase de piezas y en renovarlas para que resultaran más adecuadas a su función litúrgica, simbólica y representativa. Por ello, la propia historia de las ánforas es capítulo fundamental de la historia del tesoro catedralicio, incluso puede verse en ella un buen espejo de los anhelos y empeños puestos en la formación de dicho tesoro y de los avatares de la misma a través del tiempo. Ciertamente, la obra de las ánforas no queda como un hecho aislado sino que suele incardinarse en los programas de realizaciones de cada época, conjuntándose con otras empresas artísticas o de platería. Esto se ejemplifica bien en la citada secuencia de la Catedral de Córdoba. Así, las ánforas del Seiscientos habría que situarlas en el mismo contexto en el que se encuadra el monumental retablo mayor de mármoles, junto a relevantes creaciones de platería como la cruz del obispo Mardones o la gran lámpara de obispo Lovera. Por su parte, las ánforas de Damián de Castro van con otras importantes obras de este platero, como el arca eucarística de Jueves Santo, sin olvidar tampoco el fastuoso coro de Pedro Duque Cornejo, concluido pocos años antes²¹.

17 Por ejemplo, con motivo de la Guerra de la Independencia. Así aconteció con las ánforas de la Catedral de Granada, que décadas antes se realizaron en Toledo (R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «La orfebrería» en L. GILA MEDINA (coord.), *El libro de la Catedral de Granada*. Vol. I. Granada, 2005, pp. 589 y 609, nota 52). Semejante suerte corrieron otras catedrales.

18 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, «Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)». *Estudios de Platería. San Eloy* 2007. Universidad de Murcia, 2007, p. 174.

19 B. ARRÚE UGARTE, «El tesoro...» ob. cit., pp. 230 y 265.

20 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 119 y 136.

21 Para la secuencia de estos programas artísticos y de platería en la Catedral de Córdoba se remite a J. RIVAS CARMONA, «La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica». *Estudios de Platería. San Eloy* 2006. Universidad de Murcia, 2006, pp. 631-650.

La larga historia de las ánforas de óleos hay que remontarla a la Edad Media, aunque de esta época sólo ha llegado una representación muy escasa, pero de extraordinario interés. Específicamente, debe mencionarse la pareja de la Seo de Zaragoza, debida a Pascual de Agüero y su hijo Francisco, que data de 1442-1443, en tiempos del ilustre arzobispo don Dalmacio de Mur²². Son piezas magníficas que dan testimonio de la envergadura que podían tener los ajuares catedralicios en esas postrimerías de la Edad Media, y en total consonancia, en su caso, con los grandes proyectos artísticos emprendidos en la seo bajo el arzobispado de Mur, como son el retablo mayor y la sillería del coro²³. Ahora bien, quizás convenga resaltar su propia significación para la tipología, en tanto que en ellas se aprecia un modelo antiguo, no exento de débitos moriscos, pero en el que se definen rasgos fundamentales de las ánforas de óleos, entre el cuerpo muy abombado y el alto cuello acompañado de par de asas y con remate de tapadera, incluso su configuración de panza rechoncha, a manera de olla²⁴, anticipa modelos característicos, particularmente obras dieciochescas como las piezas correspondientes a las catedrales de Córdoba y Tuy.

El siglo XVI ofrece un panorama más completo, que permite vislumbrar el empaque que entonces adquieren estas piezas, que en este sentido no hacen sino confirmar el esplendor y el enriquecimiento de las platerías catedralicias en dicha centuria, como un aspecto más del glorioso episodio que representó el Renacimiento para las catedrales españolas. Este nuevo rumbo se percibe claramente en las extraordinarias muestras que posee la Catedral de Sevilla. Especiales son los dos cántaros marcados en Amberes, que fueron adquiridos por la catedral en 1564, unos veintitantos años después de su realización²⁵. Concebidos conforme a los típicos modelos renacentistas de gran cuerpo aovado, decreciente hacia la base, lo más peculiar no obstante es su riqueza decorativa, incluso con escenas bíblicas de Moisés y David. Ciertamente, todos estos aspectos, sobre todo el desarrollo de la iconografía, hacen que estos cántaros sean muy especiales y que se distingan del repertorio más común.

Sorprendentemente, en la Catedral de Sevilla hay otra pareja de recipientes de óleos, que tan sólo se fechan un par de décadas después del ingreso de esos cántaros de Amberes. Son las ánforas que se atribuyen a Hernando de Ballesteros el Joven,

22 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería». *Las artes decorativas en España II*. Summa Artis XLV. Madrid, 1999, pp. 523-524.

23 Al respecto, debe remitirse al estudio de M.C. LACARRA DUCAY, «Un gran mecenas en Aragón: D. Dalmacio de Mur y Cervellón (1431-1456)». *Seminario de Arte Aragonés XXXIII* (1981), pp. 154-159.

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» ob. cit., p. 524.

25 Para estos cántaros sevillanos debe citarse la siguiente bibliografía: M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, T. I, pp. 144-145 y T. II, pp. 170-171, M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería en la Catedral de Sevilla». *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 620-621, J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España [1300-1700]*. Madrid 1997, pp. 100-103 y M.C. HEREDIA MORENO, «Cántaro». *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 2000, p. 142 y «Cántaro». *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Sevilla, 2000, pp. 432-433.

que ahora evolucionan a un modelo muy característico del Bajo Renacimiento. Mantienen un esquema propio del Quinientos con el cuerpo aovado, pero acentuándose el perfil curvo de la alta panza y del decrecimiento inferior, con un resultado más periforme. Su ornato, de otra parte, manifiesta un repertorio más abstracto de motivos envolutados, óvalos y gallones, aunque sobre todo interesa el efecto de riqueza que proporciona, digna de la magnificencia de la catedral hispalense y a la altura del esplendor de las grandes creaciones de platería que por los finales de la centuria se incorporaron a su tesoro, como la custodia de Juan de Arfe o el sagrario de Francisco de Alfaro. En verdad, dan un tipo de gran aparato, por lo que no extraña que fuera repetido, tal como se ve en otra pareja de ánforas de la antigua Colegiata del Salvador de la misma Sevilla, también atribuida a Ballesteros el Joven²⁶.

Con estas piezas sevillanas sería suficiente para acreditar la aportación del siglo XVI, que a su vez queda patente en otros ejemplos conocidos. Efectivamente, se sabe de la realización de los correspondientes juegos de recipientes en distintas catedrales, como las «Tres ampollas grandes de plata, que se hicieron el año setenta y uno para la consagración del olio y crismas», según informa un inventario de 1579 de la Catedral de León²⁷. También es el caso de la Catedral de Guadix, de la que recibe en 1593 cierta cantidad de dinero el platero granadino Cristóbal de Rivas, «de las ampollas que hizo para el seruicio desta santa iglesia»²⁸. Pero, sobre todo, habría que referirse al juego de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, asociado a la obra del platero local Diego de la Estrella, quien recibe pagos por unas crismeras en 1585 y 1586²⁹. Sus tres ánforas repiten una vez más el cuerpo aovado, muy panzudo, y pronunciado cuello de perfiles cóncavos, o sea de curva contraria a la de aquél, aunque la convexidad vuelve a recuperarse en la abultada tapadera semiesférica; en fin, se impone un cuidado diseño de bellos juegos curvilíneos, que acentuados con la propia limpieza de las piezas definen una rotunda y pura volumetría, ni siquiera perturbada por la presencia de asas.

No deja de llamar la atención el hecho de que las citadas ánforas de los finales del siglo XVI se sitúen en un momento en el que se ponen en marcha los programas contrarreformistas. Por supuesto, no parece mera coincidencia y más teniendo en cuenta la importancia otorgada por la Contrarreforma «al cuidado y especial brillantez de todos los objetos de culto», en muy oportunas palabras del profesor Pérez Sánchez³⁰. Es, pues, una época que presta gran atención al ajuar de platería³¹,

26 M.J. SANZ, ob. cit. T. I, pp. 145-146 y T. II, p. 171 y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, 2007, pp. 157-159.

27 M.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*. León, 1988, p. 227.

28 L.C. GUTIÉRREZ ALONSO, «La Cruz del Cabildo, la Custodia de la Octava del Corpus, y otras piezas de platería de la Catedral de Guadix». *Boletín del Instituto de Estudios «Pedro Suárez»* n° 5 (1992), p. 66.

29 B. ARRÚE UGARTE, «El tesoro...» ob. cit., p. 230.

30 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, p. 47.

incluidas las propias ánforas, sin duda por su particular significación. Proseguirán las realizaciones en la centuria siguiente, tal como testimonian desde las piezas reseñadas como nuevas en el inventario de 1628 de la Catedral de Córdoba a las que se labraron en la Catedral de León bajo el mandato del obispo Rojas, que transcurrió entre los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII. En ambos casos, los inventarios las describen con asas³². Así son también las ánforas conservadas en la Catedral de Calahorra, datadas en el tercer cuarto del Seiscientos³³.

El siglo XVIII vuelve a ofrecer un panorama brillante; en realidad, representa como una auténtica edad de oro para la tipología, ilustrada con la continuada sucesión de obras y más obras, de suerte que muchas de las catedrales españolas se hacen en dicha centuria con magníficas ánforas. Cabe mencionar varias razones para dar una justificación, empezando por las propias circunstancias favorables del siglo, que propiciaron un gran desarrollo de las artes y en el caso de las catedrales unos espléndidos programas de actuaciones que decididamente contribuyeron a una más fastuosa y ornamental imagen de las mismas, entre fachadas, torres, retablos, sillerías de coro, etc.³⁴, así como a un enriquecimiento del tesoro³⁵. En este contexto de auge y esplendor artístico hay que situar, de entrada, la obra de tantas ánforas de óleos. Precisamente, el anhelo de mejorarlas y renovarlas constituye un importante argumento, entre otras circunstancias por el deterioro o la antigüedad de las ya existentes. Así, consta en la propuesta planteada en 1712 para realizar nuevas ánforas en la Catedral de Salamanca³⁶. No menos pesó el deseo de aumentar su tamaño, que en esta centuria se percibe muy especialmente. En este sentido, ya se ha mencionado el caso de la Catedral de Ávila con el juego de 1777, pero igualmente

31 Este particular y la adecuada contextualización en este panorama contrarreformista exigen la cita de J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La función...» ob. cit., pp. 149 y ss. y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista». *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, pp. 492 y ss. Para la manifestación concreta de este impacto de la Contrarreforma en los ajuares catedralicios, pueden aducirse ejemplos como el de la Catedral de Murcia contemplado por M. PÉREZ SÁNCHEZ, «La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería». *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 347-348 y «El maestro platero de la Catedral de Murcia». *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, pp. 429-430.

32 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 119 y J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., p. 182.

33 AA. VV., *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. T. I. Madrid, 1975, p. 243. También B. ARRÚE UGARTE, «El tesoro...» ob. cit., p. 230, nota 97.

34 Al respecto son muy ilustrativos los estudios de G. RAMALLO ASENSIO, «Los retablos barrocos en las catedrales españolas». *Imafronte* n° 12 (1996-1997, 1998), pp. 51-78 y «El rostro barroco de las catedrales españolas». *Cuadernos dieciochistas*. Ediciones de la Universidad de Salamanca. 2000, pp. 313-347.

35 J. RIVAS CARMONA, «La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería». *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Universidad de Murcia, 2008, pp. 550-553. También puede citarse a M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Evocando el esplendor...» ob. cit., pp. 303-306.

36 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «El tesoro de la catedral de Salamanca en el siglo XVIII». *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Universidad de Murcia, 2009, p. 623.

se puede citar el de la Catedral de Tuy, que en 1788 «Teniendo en consideracion a que las Jarras de los Santos Oleos, son pequeñas y antiguas se acordó, se hagan de nuevo, y que tengan la cavida de quatro quartillos mas de lo que llevan las actuales»³⁷. Al respecto, no sería aventurado aducir el aumento de población que caracteriza al siglo XVIII³⁸ y, por tanto, la necesidad de piezas de mayor capacidad para poder consagrar más óleos.

Pero no sólo debe contemplarse el panorama del siglo XVIII desde el número de realizaciones y desde el prurito de la mejora, pues a la vez se percibe una renovación de los modelos y una gran riqueza en la variedad de tipos, propiciando diferentes soluciones, entre el ánfora, el cántaro o el jarro. Variedad también en los estilos, pues de lo barroco de la primera parte de la centuria se pasa a lo rococó y luego a lo neoclásico. En consecuencia, el panorama no puede resultar más rico y variado, lo que aún incrementa más el interés de la aportación dieciochesca.

Pueden servir de magnífico prólogo las tres ánforas de la Catedral de Plasencia, obra de Francisco Herrero, platero de la vecina ciudad de Coria, quien las tuvo terminadas para la Semana Santa de 1709³⁹. Lllaman la atención por su baja panza, muy pronunciada, conforme a un modelo que se distancia claramente del aovado renacentista. Igualmente llaman la atención por su alto y estrecho cuello, sin complemento de asas. Ni más ni menos, es un tipo de estructura que todavía se mantiene en la tradición del siglo XVII⁴⁰, recordando recipientes de esa centuria como algunos de vinajeras o del servicio de mesa⁴¹. Pero el aspecto más espectacular es su vistosa decoración sobredorada, aplicada tanto al cuerpo como al cuello, figurando hojas y querubines al más genuino estilo barroco. En fin, estas piezas extremeñas representan magníficamente ese anhelo de las catedrales por hacerse con obras nuevas y de mayor ostentación. Pocos años después, en 1713, se llegan a realizar las ánforas de la Catedral de Salamanca antes referidas. Fueron llevadas a cabo por los prestigiosos plateros salmantinos José de Figueroa y Francisco de Villarroel, cuyo trabajo mereció los elogios y la gratificación por parte del cabildo catedralicio⁴².

A pesar de la importancia de estos ejemplos de comienzos del Setecientos, la verdadera etapa de esplendor hay que situarla a partir de los mediados del siglo⁴³. El

37 M. SÁEZ GONZÁLEZ, ob. cit., p. 117.

38 G. ANES, *El Antiguo Régimen: Los Borbones*. Madrid, 1975, pp. 19-28.

39 S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la Catedral de Plasencia*. Cáceres, 1983, pp. 39-40.

40 Íbidem, p. 40.

41 El modelo es propio de esa zona, pues prácticamente se repite en las ánforas también dieciochescas de la Catedral de Coria. Sobre estas ánforas ver F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. T. I. Cáceres, 1987, p. 487.

42 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 623.

43 El apogeo de las ánforas en este tiempo va parejo al de otros tipos de platería, como todos los relacionados con el altar y lo eucarístico, dentro de una clara tendencia de resaltar la significación y el ceremonial de la capilla mayor. Ver M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Platería e Ilustración: el ejemplo de la catedral de Orihuela». *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Universidad de Murcia, 2010, pp. 613 y ss.

por entonces platero de la Catedral de Murcia, Antonio Grao, acomete la obra de unas ánforas que no han tenido la fortuna de conservarse⁴⁴. De 1753 es el juego de la Catedral de Segovia, debido a Ignacio Álvarez Arintero⁴⁵. Sus recipientes muestran un curioso modelo de panza caída que sube en disminución continua con notorio sentido vertical, como si se tratara de una pera o como si se dispusiera bocabajo el cuerpo aovado renacentista. Aunque resultan prácticamente lisos, incluso con la mínima molduración, centrada en base y remate, no dejan de tener interés en su rotunda volumetría de sutiles perfiles curvos. Sin duda, la posibilidad de aumentar la capacidad de contenido y también la estabilidad que proporcionan determinaron que se eligiera el tipo, que por otro lado se repite en otras ocasiones, como las tres ánforas de la Catedral de Santiago de Compostela, de cronología más avanzada, que por su parte se distinguen por sus formas más rechonchas y por ofrecer una apariencia más vistosa con un mayor efecto curvilíneo y sentido ornamental, a la vez que incluye complejas asas en «s» o de «ces» contrapuestas. Pese a este uso en el siglo XVIII, vuelve a ser un modelo ya utilizado en la centuria anterior, tal como demuestra el recipiente para el bálsamo existente en la misma Catedral de Santiago, fechado en 1692⁴⁶. Su carácter de antecedente resulta indiscutible, al menos para las ánforas gallegas, en tanto que se acentúa la anchura e incluye asas⁴⁷. No obstante, el modelo del XVII se interpreta y adecua al gusto rococó con el nuevo sentido sinuoso de los perfiles, en una solución que puede parangonarse a otras adaptadas en el mismo siglo XVIII para jarros, en los que igualmente prima el abombamiento inferior y la idea de pieza única para el cuerpo⁴⁸.

La riqueza de la etapa rococó hace posible un máximo en la variedad de tipos. De «hechura de jarros» fueron las piezas que se encargaron en Toledo para la Catedral de Granada, según consta en la documentación⁴⁹. El modelo cántaro con una sola asa se aprecia en las tres ánforas de Tomás López de Mendoza, que fue platero de la Catedral de Cuenca entre 1735 y 1775⁵⁰. Se enriquecen con una decoración grabada y también se ornamentan el pico vertedor y el asa. Sin embargo, su estructura netamente cilíndrica, aunque escalonada, parece mirar más bien hacia el pasado. Este carácter arcaizante queda bien patente cuando estas piezas se comparan

44 M. PÉREZ SÁNCHEZ, «El maestro...» ob. cit., p. 440.

45 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, pp. 148-149.

46 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOY y J. RABASCO, *Enciclopedia de la Plata española y Virreinal americana*. Madrid, 1985, pp. 211 y 404. Citado por M.A. GONZÁLEZ GARCÍA, ob. cit., p. 408, nota 1.

47 Este modelo de recipiente de pronunciada panza baja se encuentra en otros tipos seiscientistas, como algunas piezas de taller de mesa.

48 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 130-131 y 134-135.

49 R. SÁNCHEZ-LA FUENTE GÉMAR, «La orfebrería» ob. cit., p. 609, nota 52.

50 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, «Los plateros de la Catedral de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII». *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, p. 264.

con las de la Catedral de Palencia, obra de Antonio Nieves, de 1785⁵¹, en las que el cántaro adquiere atrevidos perfiles curvo-contracurvos y un estrecho cuello, como de botella, que se compensa con ostentosa asa. Del notorio abultamiento de la panza superior se descende briosamente en disminución hacia la base, originándose en ello un elegante efecto, que se completa con una bella decoración dorada. En las ánforas que para la Catedral de Ávila labrara en 1777 el platero salmantino Manuel de Silva⁵², también con abombamiento elevado, parece que se vuelve al cuerpo aovado del modelo renacentista, si bien con cierta ondulación, disimulada ante la poderosa impresión de robusto volumen. Únicamente destaca la gran cartela rococó con el emblema catedralicio, pues ni siquiera tienen asas.

El modelo de ánfora con el peculiar cuerpo panzudo y asas a ambos lados representa el tipo más característico. Damián de Castro dio una versión magistral en las piezas que hizo en 1764 para la Catedral de Córdoba⁵³, imponiendo dentro de su limpieza el más genuino sentido rococó, gracias al hábil ondulamiento de sus formas. Contrastan claramente con las ánforas que tan sólo unos años más tarde, en 1771, se realizaron para la Catedral de Burgos por encargo del arzobispo don José Javier Rodríguez de Arellano, debidas al platero madrileño Domingo de Urquiza, quien siguió diseño del grabador académico Jerónimo Antonio Gil, según consta en la inscripción de las tapaderas⁵⁴. Contrastan, de entrada, por su riqueza de ornato, aunque éste ofrece un carácter muy diferente de lo rococó, avanzando hacia lo neoclásico, que asimismo se manifiesta en su estructura de mayor rigidez geométrica, incluso enfatizándose el uso de líneas rectas, como se percibe en las asas, tan distintas de las curvilíneas de Castro. Era, evidentemente, lo que cabría esperar del ambiente de la Academia de donde surgieron⁵⁵ y que hacen de ellas una de las más tempranas creaciones de la platería neoclásica en España⁵⁶. Ciertamente, en la última parte del siglo XVIII se tiende a la contención formal, aun cuando se mantienen los recuerdos del Rococó. Así se aprecia en las ánforas de la Catedral de Oviedo que puso por obra el platero francés Francisco Collas⁵⁷. Su cuerpo se concibe prácticamente como un elevado cilindro, o sea de gran pureza de líneas y de geometría, mientras que el alto cuello y su tapadera acusan un mayor efecto de curvas, lo mismo que las asas, a manera de serpientes. Pedro Antonio Carabelos

51 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La función...» ob. cit., p. 160.

52 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *La platería de la Catedral de Ávila*. Salamanca, 2003, pp. 114-115 y L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 174.

53 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 136.

54 L.S. IGLESIAS ROUCO, «Platería madrileña de los siglos XVII y XVIII en Burgos. Aproximación a su estudio». *B.S.E.A.A.* 1989, p. 449 y M.T. MALDONADO NIETO, *La platería burgalesa. Plata y plateros en la Catedral de Burgos. Estudio histórico-artístico*. Madrid, 1994, pp. 48 y 52.

55 L.S. IGLESIAS ROUCO, ob. cit., p. 449.

56 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería». *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1994 (3ª edición), pp. 137-138.

57 Y. KAWAMURA, *Arte de la platería en Asturias. Periodo barroco*. Oviedo, 1994, pp. 136-137.

entre 1788 y 1790 llevó a cabo las piezas de la Catedral de Tuy⁵⁸, que dentro de su panzuda composición y de la importancia de la curva, incluso del ondulamiento de la base, se aprecia una limpia volumetría de nítidos contornos que amortigua los juegos más característicamente rococó. Éstos persisten en el único recipiente conservado de los tres que en 1798 y 1799 hizo el platero José Reina con destino a la Catedral de Málaga⁵⁹. Sus asas, sobre todo, no pueden calificarse de otra manera con su diseño de complejos encintados curvilíneos. Pero el ornato de hojas lanceoladas y guirnaldas impone claramente el gusto neoclásico.

Esta proliferación de realizaciones continúa en los comienzos del siglo XIX, en los años previos a la Guerra de la Independencia, pero ya con el pleno triunfo de lo neoclásico. Esto queda bien patente en el juego de ánforas de la Catedral de Zamora, confeccionado en la Real Fábrica de Platería de Martínez en 1803⁶⁰. Partiendo del repertorio del Neoclasicismo inglés, las vasijas tienen forma de «copa de dos asas con tapa»⁶¹, adornándose con las típicas guirnaldas de laurel y hojas lanceoladas, entre las que también figura el emblema catedralicio. La repercusión de esta obra de la Real Fábrica es evidente en las ánforas hechas en 1808 para la vecina Catedral de Salamanca, del platero Toribio Sanz de Velasco⁶². Son muy hermosas y bien proporcionadas, aunque sin el particular refinamiento del conjunto zamorano. De la misma estirpe es el juego de la Catedral de Almería, documentado en 1804 y fruto de la colaboración del obrador cordobés, en este caso del platero Rafael Aguilar y Cueto⁶³.

Tan espléndida etapa quedó truncada con la Guerra de la Independencia, clausurándose así el tiempo de las grandes creaciones. Sin embargo, ello no significó un final, pues continuará la realización de numerosas obras, incluso de notoria calidad, que siguen enriqueciendo la historia de las ánforas. Este panorama se explica con razones como la reposición de las pérdidas ocasionadas por la citada contienda o la necesidad, una vez más, de nuevos recipientes de mayor contenido. Esto resulta

58 M. SÁEZ GONZÁLEZ, ob. cit., p. 117.

59 J. TEMBOURY ÁLVAREZ, ob. cit., p. 331. También R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «La platería y los maestros plateros de Fábrica en la Catedral de Málaga durante el siglo XVIII». *Boletín de Arte* nº 11 (1990), p. 178 y *El Arte de la Platería en Málaga 1500-1800*. Málaga, 1997, pp. 355 y 367.

60 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La Platería de la Ciudad de Zamora*. Zamora, 1999, p. 299. Asimismo F.A. MARTÍN, «El platero Antonio Martínez Barrio y su Escuela-Fábrica de platería en Madrid». *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*. Madrid, 2011, p. 62.

61 M. PÉREZ GRANDE, «La platería religiosa de la Real Fábrica de Martínez en el área castellana». *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*. Madrid, 2011, p. 179.

62 M. SEGUÍ GONZÁLEZ, *La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*. Salamanca, 1986, p. 92 y M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La Platería...* ob. cit., p. 299.

63 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, «La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX). El declive de un tesoro». *Estudios de Platería. San Eloy* 2004. Universidad de Murcia, 2004, p. 367 y 375-376 y «Platería cordobesa en la Catedral de Almería». *Estudios de Platería. San Eloy* 2006. Universidad de Murcia, 2006, pp. 524-525.

patente con las piezas decimonónicas de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, que equivalen prácticamente al doble de las que se hicieron en la misma a fines del siglo XVI. De indudable originalidad dentro de la tipología, parecen compuestas por dos campanas enfrentadas, según un modelo neoclásico de gran sobriedad y pureza geométrica, de lo que sólo escapan las cabezas de león con anillas que sirven de asas⁶⁴. La reposición tras la Guerra de la Independencia se encuentra bien representada en las ánforas de la Catedral de Granada, obras de gran empaque, que de alguna manera evocan soluciones como la del ánfora malagueña de José Reina. No siempre se efectuaron reposiciones de tal grandeza, pues se sabe que en otros casos se realizaron pobremente con piezas de hojalata o de estaño⁶⁵ y sólo tardíamente pudieron incorporar verdaderas piezas de platería. Así sucedió con la Catedral de Astorga, que tuvo que esperar para volver a tener ánforas de plata a los años 1899-1900, cuando el artífice compostelano Alejandro Bermúdez las llevó a cabo con un diseño que no deja de recordar el de la Real Fábrica de Platería o el de Toribio Sanz de Velasco para Salamanca, de un siglo antes, aunque sin su elegancia neoclásica y con más gusto por las curvas, de estirpe barroca, o sea con el eclecticismo propio de su tiempo⁶⁶. De esta forma se alcanza el siglo XX, también con una importante aportación al repertorio de ánforas, como testimonian, entre otras, las grandiosas piezas de la Catedral de Murcia.

64 B. ARRÚE UGARTE, «El tesoro...» ob. cit., p. 265.

65 En este sentido resulta muy expresivo el inventario de la Catedral de León de 1850, en el que figuran: «3 ánforas de hoja-lata para los santos oleos» (J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., p. 201).

66 M.A. GONZÁLEZ GARCÍA, ob. cit., pp. 407-417.

Obras inéditas del platero Miguel de Guzmán en tierras de Jaén

MIGUEL RUIZ CALVENTE
Universidad de Jaén*

1. INTRODUCCIÓN

En el ajuar litúrgico dieciochesco de las catedrales, iglesias parroquiales y conventos giennenses hay una significativa presencia de la platería cordobesa, que alcanza ahora su máximo esplendor y expansión por toda España. Plateros cordobeses de extraordinaria fama como Damián de Castro, A.J. Santacruz, M. Repiso o la familia León, entre otros muchos, labraron bellas piezas de orfebrería a lo largo del siglo XVIII para los mencionados templos¹. Paralelamente la platería de Jaén, muy valorada

* Grupo de Investigación HUM. 573: «Arquitecto Vandelvira». Universidad de Jaén.

1 M. CAPEL MARGARITO, «Punzones cordobeses en la orfebrería religiosa de Jaén». *Boletín de la Real Academia de Córdoba, Bellas Letras y Nobles Artes* n. 105 (1983), pp. 259-272, «Los fieles contrastes de platería de Jaén en el siglo XVIII y la presencia de cordobeses». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* n. 107 (1984), pp. 215-220 y en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* n. 121 (1985), pp. 77-83, «Martos en la historia y en las artes». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* n. 153, 1 (1994), pp. 417-434; J. MUÑOZ COBO, «La orfebrería religiosa en la Iglesia Parroquial de S. Mateo, de Baños de la Encina». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* n. 141 (1990), pp. 159-168; I. ALCALÁ MORENO, *Jódar. La iglesia de la Asunción. Arte e Historia*. Jaén, 2006, pp. 181-214; R. ANGUITA HERRADOR, «La Eucaristía en el Arte de Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* n. 146 (1994), pp. 15-22, «Objetos de plata en el templo parroquial de Los Villares». *Revista de la Facultad de Humanidades de Jaén* vol. 1, t. 2 (1992), pp. 7-14, y «La platería religiosa en Jaén». *La tierra del Santo Rostro*. Jaén, 2000, pp. 101-132 (en p. 103 señala como fiel contraste de Jaén a Miguel de Guzmán); M. RUIZ CALVENTE,

durante buena parte de los siglos XVI y XVII –con artistas de la talla de Francisco Merino o Tomás de Morales–, continúa su proceso de expansión a lo largo del siglo XVIII gracias a los orfebres de la tierra, destacando de manera especial la familia de los Guzmán, activos entre el segundo tercio del siglo XVIII y el tercer tercio del siglo XIX. Especial fama tuvo dentro de esta extensa dinastía de plateros Miguel de Guzmán (1755?-1813), cuya obra se extendió por buena parte de Andalucía, aunque el grueso de su producción se conserva en Jaén. Hasta el momento son escasas –e incluso confusas– las noticias sobre la vida de Miguel de Guzmán, ya que son varios los plateros que se conocen con este nombre y apellido en las fechas indicadas. Miguel de Guzmán ostentó los cargos en Jaén de secretario de la Junta de Comercio y Moneda y de la Congregación del Arte de la Platería. Estuvo casado con Isabel Jiménez y fijo su residencia en Jaén. Le siguió en el oficio de platero su hijo Andrés de Guzmán. Según Cruz Valdovinos², citando a Blanca Santamarina, murió Miguel de Guzmán en el año 1813. Nuestro trabajo se centra en el platero Miguel de Guzmán que firma sus obras con la marca MG./GUZM/AN, la cual se diferencia de manera clara con las de sus parientes; acompañan a esta marca el punzón de Jaén del siglo XVIII: una torre almenada rodeada de la fecha 17-3-2 y las letras j.n (siglas de la dicha ciudad); la marca del fiel contraste varia, pero mayoritariamente sus piezas fueron contrastadas por los León³, familia de plateros oriundos de Córdoba. Según Cruz Valdovinos y García y López⁴, se conocen hasta ocho marcas con el apellido León en la platería giennense del siglo XVIII y comienzos del XIX. El catálogo de piezas punzonadas con la marca de Miguel de Guzmán es cuantioso, destacando los estudios al respecto J. M. Cruz Valdovinos y J. M^a. García y López⁵, Manuel

«La desaparecida custodia del Corpus de la parroquia de Santa Marta de la villa de Martos, obra del platero Manuel Repiso (1750-1822)». *Códice* n. 17 (2002), pp. 13-24.

2 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, pp. 128-129; nota 44, p. 129.

3 Sobre esta familia de plateros: M. CAPEL MARGARITO, «Los fieles contrastes...» ob. cit., pp. 215-220, y «La platería de la Catedral de Jaén». *Libro Homenaje al Profesor Doctor Don Manuel Vallecillo Ávila*. Granada, 1985, p. 346. Los plateros de esta familia León que son estudiados: Cristóbal Félix de León, de 1758-1773 (marca LEON), Francisco Bartolomé de León, de 1773-1820 (marcas 73/LEON, 86/ León y LEON A-96) y Juan José de León, desde 1820? hasta 1839? (marca J/LEON).

4 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., pp. 156-157. De las siete marcas utilizadas por los León, las cuatro primeras no llevan marca cronológica, las tres restantes aportan las cifras 73, 86 y A-96. La octava marca es J. León, que corresponde a Juan José de León.

5 Se señalan como posibles parientes de Miguel de Guzmán a: Luis de Guzmán, M. Guzmán, Andrés de Guzmán y Sánchez y F. Guzmán. Entre las obras marcadas por Miguel de Guzmán (MG./GUZM/AN): en Úbeda: un cáliz en San Nicolás y una puerta de sagrario de la iglesia conventual de Santa Clara; una custodia en el Hospital de San Juan de Dios en Constantina (Sevilla). (Vid.: J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO y F. COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. II. Sevilla, 1943, p. 146); un copón en la iglesia de los Descalzos de Ronda (Málaga), lleva como marca del contraste 73/LEON; este copón es fechado por J. TEMBOURY ÁLVAREZ en 1773. (*La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1954, p. 275, n. 182. Se transcribe la marca de Miguel de Guzmán en esta pieza: MG./GUZM/A).

Capel Margarito⁶, Rosario Anguita Herrador⁷, Gerardo Martín García⁸, Blanca Santamarina⁹, Juan Muñoz Cobo¹⁰, María del Pilar Bertos He-

6 M. CAPEL MARGARITO, «Los Guzmán, una dinastía de plateros giennenses». *Ibiut* año II, n. 5. Úbeda (1982), pp. 6-7; «La platería de la Catedral...» ob. cit., pp. 319-383; en p. 325 cataloga una naveta con las marcas F/GONZ y MG/GUZM/AN, y un atril con las marcas MG/GUZM/AN y LEON A 96; p. 334, naveta con las marcas F/GONZALEZ y MG/GUZMAN/AN; p. 341, ciriales con la marcas del platero MG/GUZM/AN, de la ciudad de Jaén (castillo con los números 17-3-2) y la del fiel contraste 86/Leon; en p. 343, naveta e incensario, atribuidos al taller de Miguel de Guzmán; p. 344, acetre e hisopo, con las marcas de MG/GUZM/AN y LEON (Cristóbal Félix de León), y el punzón de Jaén (castillo y los números 17-3-2). Relacionada con la platería de la catedral de Jaén y del mismo autor: *La sillería del coro: y otras artes sunturarias de la catedral de Jaén*. Jaén, 1999, pp. 163-242. Amplia el catálogo M. CAPEL MARGARITO con otras piezas conservadas en S. Ildefonso: «Platería de la iglesia de San Ildefonso de Jaén». *Actas I Asamblea de Estudios Marianos*. Jaén, 1985, pp. 69-104; en p. 74, crismas atribuidas a Miguel de Guzmán, con fiel contraste J/LEON, marca de Jaén (castillo y 17-3-2); en p. 85, naveta e incensario atribuidos a Miguel de Guzmán. Otras piezas, distribuidas por los templos de la provincia de Jaén, han sido vinculadas con la producción de Miguel de Guzmán igualmente por M. CAPEL MARGARITO, *El arte de la platería en Jaén: Colección Arte y Artistas Giennenses*. Jaén, 2000: Alcalá la Real, la iglesia de Consolación, p. 82, acetre con las marcas MG/GUZM/AN y 73/Leon; p. 84, ánfora para óleos, con las marcas frustras de.../ GUZM/AN y LEON; p. 86, naveta e incensario con las marcas MG/GUZM/AN, 73 LEON, más la marca de Jaén (castillo); p. 89, portapaz con las mismas marcas; en el convento de dominicas, p. 94, vinajeras de Miguel de Guzmán y Francisco Bartolomé de León; en el convento de trinitarias, p. 95, naveta marcada con MG/GUZM/AN, LEON y marca de Jaén (castillo, 17-3-2, j. n). En Fuerte del Rey, p. 66, creciente y puñal con las marcas de MG/GUZM/AN y J/LEON; en p. 74, incensario con MG/GUZM/AN y LEON A 96, más la marca de Jaén (castillo, 17-3-2). Santa María de Torredonjimeno, p. 94, portapaz con las marcas de MG/GUZM/AN, LEON A 96 y de Jaén (1732); p. 96, coponcillo con MG/GUZM/AN, que figura como fiel contraste, siendo el artífice Francisco González, platero de Jaén.

7 R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén, 1996: p. 221, caja de llaves de Sagrario en S. Martín de Arjona (Jaén), con marcas frustras de.../LEON...UZ/MAN, fechada en 1777; p. 226, puede corresponder a Miguel de Guzmán el copón de San Pedro de Castillo de Locubín (Jaén), con marcas frustras.../LEON y GUZM..., fechado entre 1773-90. R. ANGUITA HERRADOR aporta otros datos sobre Miguel de Guzmán: «Algunas consideraciones sobre platería en Jaén a finales del siglo XVIII», en F. SERRANO ESTRELLA (coord.), *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén, 2011, pp. 137-144; en este trabajo se documenta la visita practicada el 30 de agosto de 1781 al taller que Miguel de Guzmán tenía en la calle Maestra, una de las vías más importantes del Jaén dieciochesco, encontrándose las siguientes piezas: «(...) zincos copones sin concluir, una valendora, un salero, una Corona Imperial, un trono con escultura de Vara de alto, dos Varas de pitipie, y un atril sin concluir, todo de platta, que se Declaró pr. de lexma. de Onze dineros (...))». Añade al catálogo de la obra de Miguel de Guzmán un espléndido copón de 1784, perteneciente a la parroquia de Campillo de Arenas (Jaén).

8 G. MARTÍN GARCÍA, «Breves notas sobre la Platería en Andalucía Oriental». *III Congreso de Historia del Arte. Ponencias y Comunicaciones*. Sevilla, 1980, pp. 35-37. Se destaca en este estudio la intervención del platero Miguel de Guzmán en diversas piezas de orfebrería para la Basílica de San Juan de Dios de Granada, entre las que se incluye la urna para guardar los restos de este Santo.

9 B. SANTAMARINA, *Plata y plateros en la Catedral de Jaén*, obra citada por J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., p. 129, nota 44. Blanca Santamarina cataloga cinco piezas nuevas de Miguel de Guzmán en el tesoro de la Catedral de Jaén, pero además documenta que ostentó el cargo de platero en dicho templo.

10 J. MUÑOZ COBO, ob. cit., pp. 159-168; en pp. 165-166 se describen una pareja de ciriales con las marcas de Miguel de Guzmán, el fiel contraste LEON y el punzón de la ciudad de Jaén; son citados como neoclásicos.

rrera¹¹ y P.A. Galera Andreu¹². A través de las investigaciones citadas podemos valorar –aunque de manera incompleta– la extraordinaria actividad que tuvo el platero Miguel de Guzmán en Jaén. Debió de gozar de gran fama y prestigio –como apunta el profesor Cruz Valdovinos¹³–, para que los Hermanos de San Juan de Dios (Granada) lo eligiesen para labrar durante varios años un extraordinario conjunto de piezas de orfebrería para la nueva Basílica construida en esta ciudad, que albergaría los restos del famoso Santo. Miguel de Guzmán se ocupó en tan magno proyecto «(...) desde 1747 hasta 1767 en el que se da por concluida toda la obra de platería (...)», según Fernando A. Martín y Carlos G. Martínez¹⁴. Miguel Córdoba Salmerón¹⁵, abundando en el estudio sobre la actividad de Miguel de Guzmán para dichos Hermanos, puntualiza que entre 1751 y 1757 fueron certificadas por este platero ciento diecinueve piezas de plata, de las que tan sólo se han podido identificar diez, el resto pudieron perderse en la expolio que sufrió la Basílica en la invasión francesa y por la Desamortización. Sin duda, de todo el conjunto labrado por Miguel de Guzmán la pieza más importante fue la urna para depositar los restos de San Juan de Dios, analizada por Fernando A. Martín y Carlos G. Martínez: «(...) Estilísticamente es una muestra imprescindible dentro de la orfebrería barroca, con una armoniosidad

11 M.P. BERTOS HERRERA, *El tema de la Eucaristía en el Arte de Granada y su Provincia*. Granada, 1986, 2 tomos; en el tomo 1, p. 337, se cita un copón en la iglesia de San Juan de Dios de Granada, obra de Miguel de Guzmán, con la marca del platero, la del fiel contraste frustra y el punzón de Jaén (castillo, j.n, 17-3-2).

12 P.A. GALERA ANDREU (coord.), *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén*. Jaén, 1985, pp. 110-111. Dentro del capítulo de platería de la Catedral de Jaén, se citan las siguientes obras de Miguel de Guzmán: vinajeras (h. 1770), acetre (1775-85), ciriales (h. 1786-95), atril (1796-1800) y naveta (h. 1800-1810).

13 J.M. CRUZ VALDIVINOS, «Platería», en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, pp. 133-134.

14 F.A. MARTÍN y C.G. MARTÍNEZ, *El arte de la platería en S. Juan de Dios de Granada*. Granada, 1981. En este trabajo se reproducen las siguientes piezas del platero Miguel de Guzmán: p. 126, fotos 12-13, copón (1750-1753), cat. n. 12, p. 51, marcas frustras: MG/GUZ/N y LEO, castillo con j. n y 17-3-2; p. 130, fotos 14-15, relicarios (1754-1755), cat. n. 13-14-15-16, pp. 53-54, marcas iguales a las anteriores, pero cambia el fiel contraste, que es MAR/TOS, platero de Jaén; p. 131, foto 16, urna relicario (1755), cat. n. 17, p. 56-59, con marcas de Miguel de Guzmán, de la ciudad de Jaén y del fiel contraste Martos; p. 134, fotos 19-20, cantoneras (1755), cat. n. 18-19, pp. 59-60, con las mismas marcas, la de Miguel de Guzmán, de la ciudad de Jaén y del fiel contraste Martos. Se añaden en este estudio un copón y un cáliz de plata sobredorada labrados por Miguel de Guzmán para la iglesia de San Juan de Dios de Cádiz, entregados el 15 de mayo de 1753, así como un cáliz de plata sobredorada localizado en la catedral de Badajoz, contrastado por LEON (pp. 113-114).

15 M. CÓRDOBA SALMERÓN, «El platero jiennense Miguel de Guzmán». *Actas de XIII CEHA. Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Granada, 2000, vol. II, pp. 1015-1024. La investigación se centra en las piezas labradas y certificadas por Miguel de Guzmán para la Basílica de San Juan de Dios de Granada entre los años 1751 y 1757. Destaca este autor tres piezas –desaparecidas– por su belleza y singularidad: un capón de oro, urna para el Jueves Santo y custodia principal; con detalle se describe y analiza la urna destinada a los restos del Santo. Vid. al respecto: J. GALISTEO MARTÍNEZ y M. CÓRDOBA SALMERÓN, «Situación dieciochesca en la orfebrería cordobesa. Un platero de Córdoba en la basílica de San Juan de Dios en Granada». *Actas XIII Congreso CEHA...* ob. cit., pp. 1041-1045.

equilibrada entre la exhuberancia de los temas decorativos típicos del momento: rocallas, tornapuntas, etc., con las carátulas y medallones iconográficos, en ellos se observa la maestría escultórica del artista en cuanto al diseño y línea compositiva, así como en las figuras de los Santos del cuerpo principal y en la estatua de San Rafael que remata toda la obra. En ella podemos observar la evolución positiva del artífice que con esta obra se le puede clasificar entre los mejores del momento, encontrándose en esta época a la misma altura de los plateros cordobeses que estaban desarrollando el estilo rococó en nuestro país (...)»¹⁶. También se le encargó a Miguel de Guzmán el tabernáculo para cubrir la urna. En las Actas de 1767 se da cuenta de la terminación de esta pieza, en estos términos: «(...) Esta obra se fió a don Miguel de Guzmán, vezino de la ciudad de Jaén, famoso maestro del arte de platería, bien conocido en España por su grande haviidad, quien habiendo hecho varios diseños hizo su Rma. eleccion del que le parecio mas hermoso (...)»¹⁷.

Nos centramos en este trabajo en el estudio de la intervención de Miguel de Guzmán en los ajuares litúrgicos de las iglesias parroquiales giennenses de Sabiote, Canena, Linares y La Guardia; para ello tan sólo hemos contado con las piezas conservadas en ellas y las referencias publicadas sobre la labor Miguel de Guzmán en otros templos. Por el momento carecemos de datos sobre los encargos y pagos de las piezas, ya que no se conservan los archivos parroquiales de Sabiote, La Guardia y Linares; en el caso de Canena faltan precisamente los de Fábrica. Nada hemos conseguido de la consulta de los fondos de protocolos notariales conservados en los Archivos Históricos de Jaén y Úbeda, a excepción de un legado otorgado a la iglesia de San Pedro en 1789. La carencia de documentación escrita ha sido reemplazada por el análisis de las obras marcadas por Miguel de Guzmán, aunque también se estudiarán piezas sin marcar que pueden ser atribuidas a este platero. Hemos tenido en cuenta también en nuestro estudio la documentación fotográfica anterior a 1936 y el Catálogo Monumental de la Provincia de Jaén de Enrique Romero de Torres (1913)¹⁸. Por el momento, tan sólo pretendemos dar a conocer nuevas piezas para aumentar el catálogo –ya extenso– de la obra de Miguel de Guzmán. En total aportamos nueve piezas punzonadas por él, pero también le atribuimos dos más, pues por su factura y traza entendemos que pueden vincularse con la producción de tan importante maestro de platería.

16 F.A. MARTÍN y C.G. MARTÍNEZ, ob. cit., p. 57.

17 Ibídem, p. 58.

18 E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén*. 1913. (Sin publicar).

2. PIEZAS MARCADAS

2.1. Sabiote. Parroquia de San Pedro

En la parroquia de San Pedro de Sabiote¹⁹ se conservan²⁰ seis piezas labradas por Miguel de Guzmán en el último tercio del siglo XVIII: un atril, un juego de sacras, un hostiario y un hisopo. Además le atribuimos una custodia²¹. En una vieja fotografía del interior de este templo –anterior a 1936²²– se visualizan sobre el altar de la capilla mayor lo que debió ser parte de su ornamentación, que a nosotros ha llegado parcialmente; entre las piezas captadas se encuentran: seis candeleros con su cruz, de factura decimonónica (desaparecidos), un juego de sacras (conservadas) y un par de atriles (conservado uno de ellos); en el manifestador del antiguo retablo renacentista luce la custodia citada (conservada), y en las escaleras de acceso a dicha capilla una pareja de ciriales, que parecen guardar relación estética y cronológica con los candeleros, pudiendo corresponder con los que aún se usan en la iglesia. Otros objetos del ajuar se aprecian, aunque con menor calidad, tras los ambores, más dos imágenes sobre pedestales, una de Cristo Resucitado y otra de la Virgen del Rosario (destruidas).

El *atril* (lám. 1), con alma de madera oculta por láminas de plata en su color que la envuelven en su totalidad, presenta buen estado de conservación, aunque con soldaduras en las patas aperilladas. Medidas: altura 28 cm., frente 38 de ancho x 24,5 cm. de alto, la tribuna 7 cm., el faldón 35 cm. x 12,5 cm. y los laterales 24 cm. por la parte más ancha. El frente y la tribuna están enmarcados con una molduración rectilínea por la que discurre una media caña lisa, con puntos de sujeción por debajo de ella, en los lados del frente o reposalibros y en los laterales del faldón; un ribete ondulado de doble punteado recorre la totalidad de la pieza acomodándose a las líneas rectas, quebradas o sinuosas de la misma. La técnica del repujado es utilizada aquí con gran belleza y relieve, tanto en el frente del reposalibros, como en el faldón, costados y cara posterior. La decoración total del frente está ordenada para enmarcar

19 M. RUIZ CALVENTE, «La iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Sabiote (Jaén). Proceso constructivo, arquitectos y maestros canteros». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* n. 151 (1994), pp. 7-73.

20 M. RUIZ CALVENTE, «La platería de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Sabiote. SS. XVI-XXI» (En estudio).

21 Estas piezas, más otras que no han llegado a nuestros días, quizás fueron sufragadas gracias al legado que Ignacio Sanmartín, clérigo de menores órdenes, otorgó en su testamento, dictado en Jaén en el mes de junio de 1789: «Legado a la fábrica de Sabiote. Mando se den por una vez a la fabrica de la parroquial de Sabiote seis mil reales de vellon en especie o en plata para hacer algunas alajas del servicio del altar a que los destino para siempre en gratitud a la prestamera que obtuve en dicha Parroquia». (ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE JAÉN, legajo 2175, escribano Antonio José de la Barrera, años 1788-1789, f. 31v). Mi agradecimiento a Rafael Cañada, amigo al que debo la referencia documental.

22 Facilitada por Ramón Soler Belda, a quién agradecemos su colaboración.



LÁMINA 1. MIGUEL DE GUZMÁN. Atri (detalle del reposalibros). Parroquia de San Pedro Apóstol, Sabiote.

y enfatizar el óvalo central con la tiara papal y las llaves de San Pedro –alusivas a la advocación del templo–, trazado a base de ces, molduraciones roleadas, acantos y concha (rocalla); un conjunto extraordinario de eses y ces vegetalizadas, rosas, palmas y lazos con diversa vegetación colgante de ellos se mueven y ocupan todo el espacio, que se completa en las esquinas superiores con rosas y en las inferiores con basamentos en esviaje con acantos y rosas; el faldón, los costados y cara trasera presentan perfiles festoneados roleados en los extremos; el faldón, con rocalla central, se enriquece a los lados con exquisita decoración ensartada de hortalizas y frutales –hojas de parra, racimos de uvas, rábanos, madroños, pepinos, higos, coles, etc.–, completándose todo ello con acantos y rocallas; en los costados la decoración se acomoda a la sinuosidad festoneada de los perfiles, incorporando en distintas posiciones ces o tornapuntas, eses y motivos vegetales y florales en las esquinas. La cara trasera, de perfil cóncavo-convexo, queda dividida en tres niveles con ornamentación diferente en cada uno de ellos: en la zona alta tenemos acantos de fuerte y destacado relieve acompañados de otras variedades herbáceas, en la intermedia rosas y en la última –de perfil festoneado– cintas, flores, frutos y tallos. Hasta seis veces ha sido marcada esta pieza, repitiéndose en todas ellas la del platero Miguel de Guzmán (MG/GUZM/AN), la del fiel contraste Francisco Bartolomé de León (73 LEON) y la de la ciudad de Jaén (castillo, j.n, 17-3-2), además de la burilada. Tipológicamente guarda este atri una estrecha relación con otro (28 x 36 x 25 cm.)

labrado también por Miguel de Guzmán, expuesto en la Sala de Orfebrería de la Catedral de Jaén²³, y con el del convento de Carmelitas Descalzas de Jaén, obra de estilo rococó salida del obrador del platero giennense Juan Jacinto Moreno²⁴.

El juego de *sacras* (lám. 2), la central más las dos laterales, al igual que el atril tienen alma de madera, que se recubre sólo por la parte delantera con plata en su color de abultado y bellissimo repujado rococó. La central, de mayor dimensión que las laterales (43 x 47 cm.), presenta un perfil exterior abombado, iniciándose el desarrollo decorativo con unas patas en esviaje conformadas por eses roleadas con decoración reticular punteada (utilizada para cubrir los fondos) de las que cuelgan dos guirnaldas con hojas de laurel salientes de un motivo decorativo central con acantos, que de manera roleada se introduce en el borde interior; de los flancos de las dichas patas arrancan palmas y dos elegantes y sutiles eses, cuyos frentes se decoran con racimos de vid, espigas y rosas ensartados; sobre ellas apean pares de querubines alados que cobijan el motivo central superior, conformado por un óvalo con cuentas engastadas de igual traza a su alrededor y un cáliz con hostia elevado sobre cabecitas de querubines; se completa la decoración del óvalo con guirnaldas de laurel a los lados, rosas y molduras roleadas, más dos cintas que agarran el borde interior que rodea el texto, de sinuoso recorrido y ornamentado con hojas; el espacio que queda entre este borde interno y las grandes eses que delinean el borde externo se rellena con el resto de las guirnaldas iniciadas en el óvalo. En la pieza, que presenta buen estado de conservación, se ha mantenido el pie o soporte trasero, también labrado con plata en su color y trazado a base de eses, ces y garras con acantos. Esta sacra, marcada por dos veces, presenta los mismo punzones que el atril: el del platero Miguel de Guzmán (MG/GUZM/AN), el del fiel contraste Francisco Bartolomé de León (73/ LEON), más el de la ciudad de Jaén (castillo, j.n, 17-3-2). El par de sacras laterales son de parecida traza que la central, pero adquieren mayor desarrollo las patas y la decoración central entre ellas, conformada con ces y acanto colgante; muy bello es el ático o copete superior, concebido casi arquitectónicamente a base de molduraciones en esviaje, que se completa con rica ornamentación de rosas apoyada sobre dos eses roleadas, un acanto central más las guirnaldas de laurel salientes debajo él, que recorren el borde externo en ese con capullos ensartados encontrados con palmas que surgen de la zona inferior. El borde interior es sinuoso como el de la sacra central, y entre éste y el exterior se rellena el espacio con delicada guirnalda de laurel colgante y saliente de hojas de acanto. Los fondos se cubren parcialmente con decoración reticular punteada. Conservan ambas sacras el soporte o pie trasero, trazado de manera semejante al de la sacra central.

23 Según M. CAPEL MARGARITO («La platería en la Catedral...» ob. cit., p. 325) este atril lleva las marcas del platero MG/GUZM/AN y la del fiel contraste LEON A 96, pero en el expositor del Museo de la Catedral la lectura de las marcas y otros datos se transcriben: M.GUZ/MAN, LEON A.90 y la de la ciudad de Jaén (castillo, j.n, 17-3-2), la fecha es 1790 y sus medidas 28 x 36 x 25 cm.

24 C. EISMAN LASAGA, *El patrimonio artístico del monasterio de Carmelitas Descalzas de Jaén*. Jaén, 2008, pp. 552-553.

Están marcadas por tres veces con los punzones del platero Miguel de Guzmán (MG/GUZM/AN), el del fiel contraste Francisco Bartolomé de León (73 LEON) y el de la ciudad de Jaén (castillo con las letras j.n y los números 17-3-2).

En el *portapaz* (18 x 12 cm.) Miguel de Guzmán labra en plata en su color y sobredorada una tipología que se aleja un tanto de la modernidad introducida en las sacras y atril. Se trata de recrear un retablito elevado sobre un basamento o banco que guarda en su fragmentación relación con los elementos arquitectónicos que apean sobre él, decorándose con una pequeña cruz en la zona central con paños en comba, eses entrecruzadas con cuentas ensartadas a modo de laureas en los primeros basamentos, en los segundos de los extremos lucen motivos también de eses generando formas en 8. El cuerpo principal está conformado por una hornacina ligeramente rehundida con arco de medio punto sobre jambas reticulares y con rosas en las enjutas, la cual queda enmarcada por pilastras cajeadas –con decoración vegetal– y trozos de entablamento, que a su vez se refuerzan con aletones engrosados en su arranque y estrechados desde las volutas de la base hacia la parte superior terminada en un sutil roleo. La hornacina, con fondo de ráfagas y nubes en la base está ocupada por un abultado relieve sobredorado de la Inmaculada Concepción con los brazos extendidos elevada sobre nubes; se completa el conjunto con un entablamento –cuyo friso luce decoración vegetal roleada– y frontón triangular con jarroncillos con cintas a modo de flamerillos, en el tímpano óvalo convexo liso circundado con laurea y flanqueado por rosas. En la cara trasera sobresale el rehundido de la hornacina y el asa en ese con volutas. Aunque la composición arquitectónica del retablo es clasicista, la incorporación de los aletones, el óvalo y los motivos florales permiten clasificar esta paz dentro del barroco tardío o rococó. Las técnicas empleadas en esta pieza son múltiples, pues van desde el repujado al cincelado o el grabado al fundido del relieve de la Inmaculada²⁵. Está la paz punzonada con las consabidas marcas de Miguel de Guzmán (MG/GUZM/AN/), el fiel contraste Francisco Bartolomé de León (73 LEON) y la de la ciudad de Jaén (castillo con las letras j.n y los números 17-3-2), más el correspondiente burilado. Un ejemplar semejante se guarda en la iglesia de Consolación de Alcalá la Real, labrado también por Miguel de Guzmán²⁶.

El *hostiario*, de plata en su color y estado de conservación bueno, consta de una caja cilíndrica abocelada en su base (10 cm. de diámetro x 6 de altura, con las patas incluidas), peraltada sobre cuatro patas fundidas y tan sólo decorada con sencillas pestañas. La tapa (10 cm. de diámetro x 6,5 de altura) está formada por una zona plana poco elevada y otra troncocónica rematada con un flaroncillo. También en esta desornamentada pieza se repiten las marcas descritas, la del orfebre Miguel de

25 Sobre el portapaz de estilo Barroco: C. DE LA PEÑA VELASCO, «El portapaz barroco en España y su evolución tipológica», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 395-416.

26 M. CAPEL MARGARITO, *El arte de la platería...* ob. cit., p. 86, fig. 6.

Guzmán (MG/GUZM/AN/), la del fiel contraste Francisco Bartolomé de León (73 LEON), más la de la ciudad de Jaén (castillo, j.n, 17-3-2).

Del acetre del siglo XVIII que debió tener la iglesia sólo nos ha llegado el *hisopo*; es de plata en su color y su estado es bueno, aunque se aprecian soldaduras. El vástago tiene 29 cm., el cuerpo de aspersión 7. Las marcas son las mismas, la del platero Miguel de Guzmán (MG/GUZM/AN/), la del fiel contraste Francisco Bartolomé de León (73 LEON), y la de la ciudad de Jaén (castillo, j.n, 17-3-2).

2.2. Canena. Parroquia de la Inmaculada

En esta parroquia se han preservado dos portapaces de estilo rococó; uno de ellos en plata sobredorada con el punzón del platero madrileño Mateo Mariño²⁷, el otro corresponde a Miguel de Guzmán, labrado por las dos caras en plata en su color y con bellos repujados (16 cm. altura x 10,5 cm. en la parte más ancha. Asa trasera 9,5 cm.)²⁸. La articulación de esta paz se divide en tres parte bien diferenciadas: el basamento de media caña con cruz central y fondos escamados; un óvalo central con guirnalda de cuentas convexas ovaladas y relieve de la Inmaculada sobredorado (6,5 cm.) con ráfagas grabadas, flanqueado por dos elegantes eses con volutas y ornamento floral en la zona más ancha de las mismas; se completa con un entablamento oblicuo –a modo de dosel– con salientes en esviaje que descansan sobre las volutas de las eses; el espacio entre el entablamento y el óvalo se graba con escamados y por el discurren dos guirnaldas de laurel atadas en las volutas, que salen de un florón situado en el centro del arquitrabe, decorado éste con estrías; sobre la cornisa eses con acantos sostienen una concha o rocalla. Las marcas con la burilada están en la cara trasera, la del platero Miguel de Guzmán frustra (MG/GU(M)/(AN/)), la del fiel contraste Francisco Bartolomé de León frustra (L(E)ON/ 9(6?) y el punzón de la ciudad de Jaén (castillo, j.n, 17-3-2). En la iglesia de Santa María de Torredonjimeno (Jaén) se guarda otro portapaz de igual traza al descrito de Canena, también marcado por Miguel de Guzmán (MG/GUZM/AN/) y el fiel contraste Francisco Bartolomé de León (LEON A 96)²⁹. Una simplificación de los portapaces de Miguel de Guzmán lo encontramos en el portapaz de la iglesia parroquial de Santiago de Jimena (Jaén)³⁰; en él se mantiene el basamento, las grandes eses y el entablamento, que más bien parece un dosel –con cortinajes colgantes–, pero se han suprimido el óvalo y su ornamentación y la imagen de la Inmaculada es distinta. La pieza se aleja en su ejecución de la bella factura de los portapaces de Canena y Torredonjimeno.

27 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOY y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1985, p. 277.

28 Plateado en los Talleres Julián Martínez. Córdoba. Año 1996.

29 M. CAPEL MARGARITO, *El arte de la platería...* ob. cit., p. 94 (fig. 21 izquierda).

30 M. RUIZ CALVENTE, «Arquitectura y Bienes Muebles en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Jimena. (Jaén)». *Revista Mágina*, en prensa.

En la iglesia de San Ildefonso de Jaén se guardan dos portapaces, mejor ejecutados que el de Jimena, aunque con semejante composición y de finales del siglo XVIII³¹; en ambos la iconografía alude a la advocación del templo al incorporar la imposición de la casulla al Santo por la Virgen María ayudada por un ángel.

2.3. Linares. Parroquia de Santa María

En el expositor de esta parroquia figuran dos pares de vinajeras con sus salvillas del siglo XVIII de plata sobredorada. El primer juego es del platero cordobés Santacruz³², el segundo de Miguel de Guzmán. Las vinajeras de Miguel de Guzmán están marcadas en la cara externa de la salvilla, con los punzones frustrados de este platero (MG/GUZ(M)/AN/), el del fiel contraste Francisco Bartolomé de León (86 LEO(N)) y el de la ciudad de Jaén (castillo, j.n, 17-(3)-2); la burilada ha sido marcada en el pie de las jarrillas. La salvilla (17 x 24,5 cm.) es ovalada de perfil ondulante y lisa con cuatro patas (3 cm. de altura) con doble voluta estriada, en el centro círculo resaltado para campanilla (desaparecida), a los lados vástagos para las vinajeras (13 cm. de altura, pie 5 cm.), que presentan forma de anforilla con pie circular y lóbulos a dos niveles convexos, cuerpo con gallones estriados en espiral, cuello elevado, boca en pico con tapaderas, decoradas a base de racimo de uvas y pez (símbolos eucarísticos), y asa en ese con voluta. Esta pieza debió ser donada a la parroquia por un personaje perteneciente a la nobleza, pues su escudo figura grabado en la salvilla.

3. ATRIBUCIONES

Dos *custodias* de sol salmantinas³³ atribuimos a Miguel de Guzmán: una se guarda en San Pedro Apóstol de Sabiote³⁴ (lám. 3), otra en la Asunción de La Guardia; fueron realizadas en plata sobredorada y plata en su color y sobredorada, respectivamente. En ninguna de ellas son apreciables las marcas, pero el modelo está directamente hermanado con la labrada por este platero para la iglesia parro-

31 M. CAPEL MARGARITO, «Platería de la iglesia...» ob. cit., p. 86, fig. 27-28.

32 M. RUIZ CALVENTE, «La platería de la iglesia parroquial de Santa María de Linares. Siglos XVI-XX» (En estudio). Por el momento de este ajuar litúrgico tan sólo ha sido publicada la custodia de asiento del Corpus: «La custodia procesional del Corpus Christi de Santa María de Linares (Jaén), obra del platero Tomás de Morales», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 669-690.

33 En la iglesia del Carmen de Alcaudete (Jaén) se guarda una custodia-ostensorio de 60 cm. de altura, cuya peana octogonal (8,5 y 5,5 cm de lado) presenta una traza semejante a las de las custodias de Baños de la Encina, Sabiote y La Guardia. Es del siglo XVIII y lleva las marcas del platero Antonio López (A./LOPEZ), la del fiel contraste Cristóbal Félix de León frustra ((LE)ON) y la de la de la ciudad de Jaén (castillo, j.n y 17-3-2).

34 Custodia intervenida en talleres de Córdoba. Año 2000. Se sobredoró el dorado original sin estudio científico alguno. Procesa en un templete de plata del año 1925.



LÁMINA 3. MIGUEL DE GUZMÁN. Custodia.
Parroquia de San Pedro Apóstol, Sabiote.

quial de San Mateo de Baños de la Encina. (Jaén)³⁵; esta custodia-ostensorio para la exposición del Santísimo es conocida como la «*Chica*» para diferenciarla de la del Corpus (S. XVII). La custodia de Miguel de Guzmán está labrada en plata en su color y sobredorada con las siguientes medidas, según ficha realizada por Rosario Anguita Herrador³⁶: 45 cm. de altura, 21 cm de la base y 21 cm de anchura máxima (lám. 4). Se trata de una de las piezas más exquisitas de Miguel de Guzmán, que en opinión de Cruz Valdovinos sigue con fidelidad el modelo salmantino de García Crespo³⁷, caracterizado por llevar una figura de ángel-atlante sosteniendo el viril con sus brazos en alto. Heredia Moreno³⁸ señala que para reforzar el carácter triunfalista de las custodias de sol del siglo XVII surgen a finales de esta centuria unos modelos muy característicos de custodias de sol con astil de figura que sujeta el viril. Apunta Rodríguez de Ceballos³⁹ que quizás el prototipo de estas custodias comenzó ya en el último tercio del siglo XVII; una de las primeras en adoptar ángel en el astil sosteniendo el ostensorio de rayos es la de Cepeda, encargada en 1677 al platero salmantino Domingo Rodríguez Corbo. Brasas Eguido⁴⁰ comenta que existe «(...) un gran número de estas custodias salmantinas, prácticamente idénticas unas a otras, debido a que todas ellas obedecen a unos modelos comunes, y que aparecen difundidas por gran parte del norte de la Península El viril se concibe triunfalmente como una auténtica gloria de nubes y rayos, entre los que se intercalan racimos, espigas, cabecitas de querubines y en lo alto, el Padre Eterno con el Espíritu Santo. El astil lo constituye siempre una figura de ángel desnudo soportando el viril en alto. Muy característico también es el pie de dichas custodias, generalmente octogonal, calado y de gran riqueza decorativa. Se asienta sobre ocho cabezas aladas de querubines, y consta de seis ménsulas con cabezas de ángeles, que dejan espacio para colocar en medio una bola sobre la que descansa la figura del ángel tenante (...)». Con arreglo a este modelo se labraron numerosas custodias repartidas por toda España, siendo

35 J. MUÑOZ COBO, ob. cit., estudio de la custodia «*Chica*» en pp. 164-165; R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y culto...* ob. cit., p. 218, ficha y figura 61; «La platería religiosa en Jaén». *La tierra del Santo Rostro*. Jaén, 2000, pp. 101-132; ficha de catálogo «Miguel de Guzmán. Custodia». *El Fulgor de la Plata*. Córdoba, 2007, p. 366, y «Algunas consideraciones...» ob. cit., pp. 141-142. Ha figurado esta custodia en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929, en *La tierra del Santo Reino*. Catedral de Jaén, 2000 y en *El Fulgor de la Plata*. Andalucía Barroca. Córdoba, iglesia de San Agustín, 24 de septiembre-30 de diciembre 2007.

36 R. ANGUITA HERRADOR, ficha de catálogo «Miguel de Guzmán. Custodia» ob. cit., p. 366.

37 J.M. CRUZ VALDVINOS, ob. cit., pp. 133-134.

38 M.C. HEREDIA MORENO, «De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles». *Estudios de Platería*. San Eloy 2002. Murcia, 2002, pp. 177-178.

39 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luis García Crespo y su obra en tierras de León». *Tierras de León* n. 34-35 (1979), p. 65.

40 J.C. BRASAS EGUIDO, «Aportaciones a la historia de la platería barroca española». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* T. XL-XLI (1975), pp. 438-439; *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980 y *La platería palentina*. Palencia, 1982.



LÁMINA 4. MIGUEL DE GUZMÁN. Custodia. Parroquia de San Mateo, Baños de la Encina.

más numerosas en Castilla y León, Galicia, Asturias y Extremadura⁴¹. En la mayoría de los casos salieron del taller de Manuel García Crespo (h.1688-1766), platero

41 J.C. BRASAS EGUIDO, «Aportaciones a la historia...» ob. cit., pp. 438-439, contabiliza las siguientes: Herrín de Campos, La Seca y la de la parroquia de El Salvador, en Valladolid; las custodias de la catedrales de Orense (obra del platero Juan Manuel Sanz) y Palencia (obra de Luis García de Coca); dos en la provincia de Zamora (iglesias de Bustillo de Oro y Morales de Toro); otra en Jerez de los Caballeros, más las catedralicias de Calahorra y Astorga. Incluye también dos custodias que figuraron en la Exposición de Orfebrería y Ropas de culto. Cfr. Catálogo de dicha exposición por E. CAMS CAZORLA, 1941, n. 35 y 36, p. 101. Hay que añadir otra más publicada por E. CAMS CAZORLA, «Las fechas de la platería madrileña de los siglos XVIII y XIX». *Archivo Español de Arte* n. 16 (1943), pp. 88-96, fig. 9, n. 14, fechada en 1852 (creemos que erróneamente, pues la traza de esta custodia responde claramente al último tercio del siglo XVIII). En Galicia, además de la de Orense referida, hay

nacido en Tordesillas (Valladolid), que acabaría siendo el más importante orfebre salmantino de todos los tiempos, y de su hijo Luis García de Coca (1716-1765)⁴². En Andalucía, la intervención más importante de Manuel García Crespo se centra en Guadix (Granada); el 23 de marzo de 1723 se escrituró la obligación de fabricar una custodia (84 cm.) y un viril para la catedral de la mencionada ciudad⁴³, pero no incorporó García Crespo en esta rica y original custodia el modelo típico del ángel en el astil, aunque si hay referencias con él en el ostensorio y pie. Aunque en Andalucía se labraron custodias en el siglo XVIII con ángeles incorporados en los

que contar otra en el museo catedralicio de Tui (Pontevedra): M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en la diócesis de Tui*. La Coruña, 2001, p. 192 (Custodia similar a la de la Catedral de Palencia, del artífice Manuel Ponce); vid. también J. GONZÁLEZ PAZ, «Algunas custodias orensanas más destacadas». *La Región*. Orense, 28 de mayo de 1964. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ob. cit., pp. 59-7, trabajo en el que se estudian las custodias de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), terminada en 1766, la de Astorga, no finalizada aún en 1757, y la de Almagro, contratada en 1747, obras encargadas al platero Manuel García Crespo; se dan como salmantinas la de la iglesia de Carucedo (León) y la de la Colegiata de San Isidoro (León), sobre esta última: F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, «Nuevas aportaciones a la obra de los plateros salmantinos Manuel y Luis García Crespo», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2006. Murcia, 2006, pp. 354-356. La custodia de San Isidoro fue realizada por Manuel García Crespo siguiendo el tradicional modelo salmantino empleado por él, con el ángel en el astil. Sigue también esta traza de Manuel García Crespo la custodia leonesa de Sahagún, expuesta en el Museo del convento de Las Benedictinas. Para la iglesia de Santa María de Olmedo (Valladolid) el platero Francisco de Villarroel labró una custodia siguiendo fidedignamente el modelo de Manuel García Crespo (J.C. BRASAS EGIDO, «La platería en las iglesias de Olmedo. Un interesante conjunto hasta ahora desconocido», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2008. Murcia, 2008, pp. 134-135, lám. 3). En Asturias: custodia de sol salmantina de San Juan, de medidos del XVIII, publicada por Y. KAWAMURA, *Arte de la platería en Asturias*. Oviedo, 1994, p. 166, n. 86. Dentro de la platería extremeña se conservan numerosas piezas de procedencia salmantina, entre ellas custodias de astil con ángel, estudiadas por C. ESTERAS, «Obras inéditas de Manuel y Luis García Crespo en Badajoz». *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*. Cáceres, 1983, pp. 53-82, y *La plata en Jerez de los Caballeros. Orfebrería en la Baja Andalucía*. Badajoz, 1984; F. TEJADA VIZUETE, *Platería y plateros bajoextremeños (siglos XVI-XIX)*. Mérida, 1998; F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. Cáceres, 1987, y «Custodias portátiles de los siglos XVII al XIX en los territorios salmantinos de la Diócesis de Plasencia». *Norba-Arte* vol. XXVII (2007), pp. 145-165; se indica que el modelo de custodia, creado en los talleres de Salamanca durante la segunda mitad del siglo XVIII, fue difundido por otros artistas que se formaron en ellos; es el caso del platero extremeño José de Rivero, artífice probable de la custodia de Villafranca de los Barros (1775). También los plateros de Almendralejo Agustín Álvarez Lajas y su discípulo Juan Antonio de la Fuente utilizaron dicha tipología; el primero labró la custodia de Berlanga en 1780 y al segundo se debe la de Orellana la Vieja, labrada entre 1771 y 1775. Otras aportaciones en V. MÉNDEZ HERNÁN, *La platería en la comarca de La Serena-Badajoz: siglos XVI al XIX*. Badajoz, 2000.

42 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ob. cit., pp. 59-71; M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca. (Siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990, pp. 244-249 y «Sobre la interdisciplinariedad de las artes. Manuel García Crespo y el Barroco salmantino», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2007. Murcia, 2007, pp. 271-297.

43 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., pp. 248-249, y J. RIVAS CARMONA, «La platería en la Catedral de Guadix», en A. FAJARDO RUIZ (coord.), *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada, 2007, pp. 357-358.

astiles⁴⁴, podemos considerar a Miguel de Guzmán como casi el único platero en seguir básicamente el modelo de custodia salmantina tan frecuentemente utilizada por Manuel García Crespo. La custodia «*Chica*» de Baños de la Encina de Miguel de Guzmán guarda una estrecha relación morfológica y decorativa con las de Peñaranda de Bracamonte (1766), Astorga (1751 a 1757) y Colegiata San Isidoro de León (1757), labradas por Manuel García Crespo, con la de Palencia (1760), de su hijo Luis García de Coca o la Santa María de Olmedo, ejemplar de cuidada factura y suntuosa decoración, del platero salmantino Francisco de Villarroel, fiel seguidor –como tantos otros orfebres– del modelo que tratamos. No podemos precisar cuales fueron las causas, influencias o conocimientos que motivaron la asimilación por parte de Miguel de Guzmán de los estilemas compositivos y decorativos salmantinos, pero parece claro que no sólo fueron plasmados en la custodia de Baños de la Encina, sino que también lo fueron en las custodias que le atribuimos y en la custodia principal que labró para San Juan de Dios de Granada, certificada por él en 13 de octubre de 1756 y descrita en el Libro de inventario de las alhajas de la Basílica: esta obra se hizo «(...) a lo moderno, con el pie ochavado, en cada esquina una cartela; con un serafín por remate; y de la primera vasa sale un alcachofado de quatro cartelas con quatro serafines que sustentan un globo, y en los quatro claros de las cartelas, quatro chicotes sentados en un pedazo de nubes con una tarjeta en las manos con la Cruz uno, otro con estrella, y otro con Granada y el restante con las armas de nuestro Reverendísimo Padre General. Encima del globo y una basa donde sienta un Ángel que sostiene todo el resplandor que se compone saliendo de entre la Nube, y esta cercada de serafines, espigas, y Racimos de uvas: Y en lo alto el Padre Eterno con el Espíritu Santo en el pecho: Y por remate el escudo de la Orden: Y dentro del círculo dos ciriales, el primero con sus ráfagas dorado y con dos cristales donde se encierra el viril en que se pone a Su Majestad dorado y cercado de serafines con su basita para quitarlo (...)»⁴⁵.

El modelo de las custodias rococó con ángel serafín en el astil varía según la función de la custodia, pues si sólo es para la exposición del Santísimo las proporciones se reducen y en el caso de ser utilizadas para la procesión del Corpus se alargan o se incorporan otras piezas en el astil para darle mayor altura, y así se consigue mejor visualización de la Hostia en la calle; otras veces estas custodias cumplen la doble función expositiva y procesional, lo que determina que el sol con el viril no sea fijado en el ángel del astil de manera permanente, sino que gracias a un vástago puede extraerse de él para ser utilizado por el sacerdote para bendecir a los fieles. En la custodia de La Guardia el sol se puede sacar de la cabeza del ángel del astil, no así en la de Sabiote, que parece se fijó con posterioridad. En cualquier caso, esta

44 Muy interesantes son las del convento ubetense de Santa Clara (J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., pp. 67-69) y Museo de Málaga (R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *Orfebrería del Museo de Málaga*. Málaga, 1980, p. 26, lám. 36).

45 M. CÓRDOBA SALMERÓN, «El platero jiennense...» ob. cit., p. 1018.

práctica ya se usaba en las custodias de sol del siglo XVII. Las pequeñas proporciones de la custodia de Baños de la Encina (45 cm. de altura, 21 cm de diámetro la peana) determinan muy claramente que se trata de un ostensorio para la exposición del Santísimo en el interior del templo, no así las de Sabiote (72 cm. de altura) y La Guardia (64 cm.), que cumplen la doble función al ser utilizadas también para procesionar en la fiesta del Corpus; se consigue una mayor altura en ambas gracias a la incorporación en el astil de una pieza periforme cóncavo-convexa. En las tres custodias la peana es de base octogonal elevada sobre ocho patas con forma de volutas y sobre ellas cabecitas fundidas de querubines alados, completándose la decoración con rocallas pinjantes y repujadas en cada uno de los cuatro lados mayores y menores alternantes que la conforman; en la custodia de Baños de la E. los mayores son de 9 cm, los menores de 6; en la de Sabiote son de 8 y 6 cm., y en la de La Guardia de 9,5 y 6,5 cm., respectivamente. Cobijando el tronco de las peanas va una estructura calada constituida por cuatro tornapuntas vegetales, rematadas con otras cabecitas fundidas de querubines alados, y entre ellas racimos de uvas y manojos de espigas en la de Baños de la Encina, en la de Sabiote figurillas fundidas de corderos en posición recostada, en la de La Guardia espejos sobre tornapuntas; sobre el dicho tronco se insertan los astiles: el de la custodia de Baños de la Encina se compone de un globo del orbe, con espigas y uvas alternantes entre tornapuntas encontradas, sobre el que apoya una escultura fundida de un ángel serafín que cubre parte de su cuerpo con una banda (11,5 cm. de altura) –gordito y en contraposto– con los brazos en alto para sostener el sol del ostensorio; los astiles de Sabiote y La Guardia se articulan con tres elementos: una pieza periforme con perfiles cóncavo-convexos inserta en el tronco de la peana –rodeada en su parte inferior por las cuatro cabezas de los querubines descritos–, ornada a base de guirnalda, laureas y acantos; esta pieza se corona con un gollete en el que apea el globo del orbe, orlado con nubes y racimos de uvas; encima de la esfera u orbe se alza el ángel serafín, siendo en las dos de semejante factura al de la custodia de Baños de la Encina; el de Sabiote tiene de altura 15 cm., el de La Guardia 13 cm. Se completa la custodia de Baños de la Encina con un rico ostensorio-manifestador (21 cm de anchura máxima), dividido en tres secciones: la interna alberga el viril, desprovisto del marco radiado de los viriles de las custodias de Astorga o Palencia, la intermedia con una gloria de nubes presidida por el Padre Eterno con la paloma del Espíritu Santo y adornada con querubines alados y racimos de uvas, y la exterior con rayos flameantes y rectos a bisel alternantes, y coronando todo una cruz de sección romboidal con perilla. Semejante composición presentan los ostensorios-manifestadores de las custodias de Sabiote y La Guardia, de 24,5 y 27 cm. de anchura máxima, respectivamente. No obstante se aprecian algunas diferencias en los repujados de la gloria de la custodia de La Guardia, que resultan ser ingenuos en sus motivos (Padre Eterno, nubes y querubines) y más sencillos, al suprimirse los racimos de uvas. En las dos se repite el programa iconográfico de la gloria de la de Baños de la Encina, alusivo al misterio de la Santísima Trinidad: Dios Padre con la bola del mundo, bajo sus barbas bífidas

la paloma del Espíritu Santo y la presencia de Jesús Sacramentado en la hostia del viril. Racimos de uvas con hojas de parra, espigas y corderos (solo presentes en la peana de Sabiote) completan la simbología eucarística. Los rayos del sol así como las cruces son también semejantes en las tres custodias, pero no las bases de éstas, siendo parecidas las Baños de la Encina y La Guardia con forma de perillas de perfiles cóncavo-convexos, la de Sabiote se asemeja a una anforilla.

Estilísticamente las tres custodias son parecidas y pueden enmarcarse dentro del estilo rococó, aunque ya se advierte cierto regusto protoneoclásico en la decoración de las piezas periformes sobre las que asientan las esferas o globos del orbe de las custodias de Sabiote y La Guardia. Las tres fueron creadas en el siglo XVIII con arreglo a la estética francesa rococó, pero sólo la de Baños de la Encina está marcada, y además en el lado mayor frontal de su peana campea sobrepuesto el escudo del prelado giennense fray Benito Marín (1750-1769); con toda probabilidad durante la prelación de este obispo el platero Miguel de Guzmán la ejecutó y la marcó por dos veces en el suelo reticulado de su peana⁴⁶, flanqueando el punzón del fiel contraste Cristóbal Félix de León (LEON) y la marca de la ciudad de Jaén (castillo, j. n., 17-3-2). Las custodias de Sabiote y La Guardia se ejecutaron después de la de Baños de la Encina, quizás avanzado el último tercio del citado siglo XVIII.

46 Dentro de la historiografía reciente existe disparidad a la hora de transcribir la marca de Miguel de Guzmán en la custodia de Baños de la Encina. Para empezar sólo se ha tenido en cuenta una de ellas, la menos frustra. J. MUÑOZ COBO, ob. cit., pp. 164-165, comenta: «(...) sus marcas son MIGUEL DE GUZMÁN y LEÓN con el castillito y cifras 3 y 2, correspondientes al año 1732 en que era Obispo de Jaén—donde se labró— Don Rodrigo Marín y Rubio, cuyo escudo episcopal lleva la Custodia en la parte trasera, sobre artística cartela (...)». Incurrió el señor Muñoz Cobo en dos errores: el primero, al confundir el escudo que porta la custodia, que corresponde al obispo fray Benito Marín (1750-1769), con el de don Rodrigo Marín y Rubio (1714-1732); el segundo, al considerar la fecha de 1732 como el año de su ejecución, siendo como sabemos la cronología de la marca de la ciudad de Jaén durante gran parte del siglo XVIII; contribuyó además en el error el hecho de coincidir la fecha de la marca de Jaén (1732) con el último año del mandato de don Rodrigo Marín y Rubio. J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., pp. 128-129, comentan en relación a la marca de Miguel de Guzmán: «(...) Su marca presenta la particularidad de constar de tres líneas y de indicar dos letras del nombre: MG. / GUZM/ AN. No cabe la confusión con las marcas de sus supuestos parientes, que sólo usan dos renglones (...)»; dudan estos autores en la obra citada sobre la vinculación de Miguel de Guzmán con la custodia de Baños de la Encina: «(...) No sabemos si es este mismo artífice el que realizó la custodia de Baños de la Encina, con marca de Jaén y del marcador León, y fechable en el período 1750-69, pues la marca de artífice—muy clara— es MC. /GUZ/ M. Podría tratarse de una primera marca utilizada por este platero, pero más bien nos inclinamos a pensar que se trate de algún pariente, ya que la segunda letra de la primera fila es C y no G (...)». En una publicación posterior Cruz Valdovinos no duda sobre la adscripción de la custodia a Miguel de Guzmán («Platería» ob. cit., p. 134). Puede que se trate de una primera marca de Miguel de Guzmán, pero la C es claramente una G, pues ésta presenta el mismo trazo que la G de la segunda línea. La custodia de Baños de la Encina que comentamos es una pieza sobresaliente de Miguel de Guzmán, lo que ocurre es que la marcas repetidas en ella están frustras. Una posible transcripción sería: marca izquierda (MG.) /GUZ/ (M), marca derecha MG. / GUZ/ M /. R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y culto...* ob. cit., p. 218, transcribe la marca de Miguel de Guzmán: MG / GUZ / M.

La platería en los inventarios de la nobleza femenina gallega. Siglo XVII

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ

Doctora en Historia del Arte

A través de los inventarios de los bienes que quedaron a la muerte de la nobleza gallega, podemos hacer una composición del ajuar doméstico y de los «gustos» de la aristocracia de la época. Nos proponemos dar a conocer alguno de estos inventarios del siglo XVII, mencionaremos solamente lo referente a platería que es el objeto de este estudio¹.

La platería, después de los textiles, eran los objetos más apreciados, y encontramos un número importante de piezas, tanto civiles como religiosas. Fueron tasadas y pesadas por los marcadores de la corte.

Comenzaremos con los inventarios de doña Constanza de Acuña, I condesa de Gondomar y de su nuera, doña Aldonza Clara Méndez de Sotomayor, casada con el hijo primogénito de los condes. Fue doña Constanza la segunda mujer de don Diego Sarmiento de Acuña, nombrado conde de Gondomar por Felipe III en 1617. La primera, doña Beatriz Sarmiento, era su sobrina, murió en 1586. Don Diego fue uno de los nobles gallegos más notable de su tiempo; se interesó por restablecer el voto en cortes en Galicia. Desempeñó importantes cargos políticos y militares, uno de los más reconocidos fue el de embajador en Londres; también se ocupó de la defensa de las costas gallegas, primero ante Drake y, posteriormente, ante los

1 Estos inventarios se encuentran en el Archivo de Protocolos Notariales de Madrid, que damos a conocer en el Apéndice Documental (en lo sucesivo lo citaremos como APN-M.).

holandeses. Era una persona muy culta y poseía uno de los más importantes fondos bibliográficos del reino.

En el inventario de doña Constanza, realizado después de su muerte (APN-M., t. 5651), se hace referencia a varios objetos: retratos de Emperadores, platería (que describiremos por ser objeto de este estudio como ya hemos dicho), tejidos: pabellones, colchas, mantelerías, cortinas, manteles, servilletas, varias varas de lienzo y de Holanda, cortinas, sábanas, almohadas, tapicerías, etc. No aparece reflejado mueble alguno.

Las piezas de plata que habían pertenecido a doña Constanza fueron inventariadas y pesada por el contraste y marcador de la villa de Madrid, Luis de Melgar; no hizo valoración de ellas. Aparece un número importante de ejemplares, aunque tan sólo cinco son de uso religioso: un cáliz, nuevo, de plata sobredorada, sin patena, con las armas de los Zúñiga, que pesó cinco marcos, y cuatro ochavas. Otro cáliz de plata sobredorada con su patena con sobrepuestos de oro, pesó seis marcos y siete onzas. Un hostiario de plata sobredorada con su tapador, pesó un marco, siete onzas y seis ochavas y media. Un copón con su tapador con una figura que tiene el escudo con un mascaroncillo, pesó dieciséis marcos. Otro copón con su tapador y una pirámide, encima una figura con una guadaña en la mano.

Entre las piezas de uso civil predominan las de iluminación: dos candeleros pequeños de plata blanca que pesaron un marco, seis onzas y seis ochavas. Dos candeleros bujías, de plata, que pesaron dos marcos y dos ochavas y media. Un candelero viejo, grande de plata con su mechero, pesó tres marcos y dos onzas. Cuatro pequeños mecheros de plata con su tapador, pesó una onza y cuatro ochavas. Cuatro candeleros de plata blanca con tres pies, pesaron seis marcos y siete ochavas y media. Cuatro candeleros, los dos más pequeños son de oratorio, pesaron un marco, tres onzas y dos ochavas. Otros cuatro candeleros pequeños de plata que pesaron tres marcos, seis onzas y dos ochavas. Por último, unas tijeras de despabilar de plata blanca que pesaron cinco onzas y dos ochavas.

En este inventario figuran, también, piezas de servicio de mesa: un taller formado por un azucarero, salero y pimentero; el azucarero dorado, el salero con encajes a lo «antiguo» y unas figuras a las esquinas en forma de lagartija y el pimentero cincelado, pesaron seis marcos, seis onzas y dos ochavas. Dos saleros de plata dorados con tapas, en una de las tapas se encuentra una figura y en la otra una botella, pesan seis marcos, dos onzas y dos ochavas.

Otras piezas del servicio de mesa son las salvillas y fuentes, entre las primeras se encuentra una con las armas de los Sotomayor, que pesó dos marcos, dos onzas y siete ochavas y media. En cuanto a las segundas, aparecen una fuente con aguamanil de plata blanca, con figuras de animales y en el medio de la fuente unas armas, pesaron quince marcos, cinco onzas y dos ochavas. Asimismo, se encuentran inventariados otros dos ejemplares de plata sobredorada, labrados de figuras y cinceladas, que pesaron cincuenta y tres marcos y cinco onzas, es un peso muy considerable. También hallamos dos aguamaniles de plata dorada con las asas cinceladas con serafines,

pesaron tres marcos y dos ochavas; y dos frasquillos avellanados de plata blanca que pesaron dos marcos, seis onzas y cuatro ochavas.

Encontramos cantarillos, dos cincelados con tapadores y asas, pesaron diecisiete marcos. Dos de plata dorada, cincelados con asas y tapadores pesaron diecisiete marcos y cuatro onzas. Otros dos de plata que sirven de aguamaniles, cincelados con los picos en forma de sierpes, pesaron once marcos, cinco onzas y cuatro ochavas. Seis pichelos de plata cinceladas con escudos y tapas, pesaron treinta y dos marcos y cinco onzas. Además, aparecen un tazón, dos tazas, seis escudillas, dos copas, un cucharón, una cuchara, tenedores (no especifica el número) y un palillero en forma de toro.

Se hallan enumerados objetos de decoración, un barquillo de plata blanca que pesó siete onzas y siete ochavas. Dos ninfas de plata blanca de más de media vara con un ramillete de flores en una mano y unos platillos de flores, pesaron dieciséis marcos, dos onzas y cinco ochavas y media. Una porcelana de Portugal con el pie de plata sobredorado, pesó con la porcelana, un marco, dos onzas y cinco ochavas. Tres cajitas decoradas con nácar, pesaron cuatro onzas y una ochava y media.

Asimismo, aparece una escribanía de ébano guarnecida de plata blanca sobre cuatro pies de plata en forma de figuras, con tinteros, salva, ostiario y pieza para plumas. El ébano y la plata pesaron veinte y tres marcos, tres onzas y dos ochavas.

Presentamos a continuación una custodia de plata sobredorada y piedras en color verde, con el escudo de los condes de Gondomar, que se encuentra en el Museo Diocesano de Tui (lám. 1)².

Con referencia al inventario de bienes de doña Aldonza Clara Méndez Sotomayor (APN-M., t. 5944), casada con don García Sarmiento de Sotomayor, primogénito del I conde de Gondomar, que no llegó a heredar el título de II conde por morir antes que su padre, pasando el mayorazgo a su hijo don Diego Sarmiento de Sotomayor. En 1632 fallece doña Aldonza y su hijo nombró a su tía, Luisa de Figueroa curadora para hacer el inventario de los bienes de su madre. En el documento notarial no se especifica si fue un platero quién hizo este inventario, ni tampoco aparece el peso ni la valoración de las piezas. Éstas se componen de joyas y objetos de uso doméstico. Entre las primeras se mencionan: una custodia de diamantes que es una «¿maría?»; un apretador de diamantes; una venera de diamantes; unas arracadas de oro y diamantes; un hatillo de oro y diamantes que tiene sesenta y tres piezas; una cadena de oro con eslabones gruesos; ciento dos botones de oro; dos hilos de perlas medianas; un reloj de oro con cubierta de cristal; otro reloj de plata con su caja también de plata y un hábito de cristal guarnecido de oro.

En cuanto a los objetos de uso doméstico, se mencionan: seis platos grandes de plata y seis trincheros; ocho candeleros de plata; una salvilla de plata con sus tijeras de despabilar; una fuente grande y un jarro de plata con sus escudos de oro; otro

2 M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La Platería en la Diócesis de Tui*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, p. 102.



LÁMINA 1. ANÓNIMO. *¿Hispanoamérica? Custodia* (primera mitad del siglo XVII).
Museo Diocesano de Tui.

jarro de plata grande; un taller de plata con cinco piezas; una bacinilla de plata y cuatro tenedores también de plata.

Los protocolos notariales de Madrid, t. 6287 y t. 6289, dan cuenta de los inventarios llevados a cabo a la muerte doña Leonor de Luna. Casó esta dama con don Diego Sarmiento de Sotomayor y Mendoza, nombrado I conde de Salvatierra por Felipe III en 1613. Falleció doña Leonor el 11 de agosto de 1659 y su segundo hijo, don Diego de Sarmiento de Luna, tres días después de la muerte de su madre, pidió se hiciese inventario de todos los bienes que ésta había dejado. Don Diego sucedió a su hermano, don García, que fue virrey de México y Perú, al morir éste sin dejar sucesión.

El 18 de septiembre de 1660, fue designado, Manuel Mayer, contraste de la villa de Madrid, para llevar a cabo la «tasa y peso» de la plata que había quedado de doña Leonor. La valoración la hizo de acuerdo con el precio de la materia prima que regía en Castilla y en la mayor parte del reino, sesenta y cinco reales el marco. No incluyó Mayer el importe de la hechura, ni tampoco el dorado de las piezas.

En la relación de obras, predominan las de uso doméstico. Dentro de éstas diferenciamos las de servicio de mesa, iluminación y otras. Entre las primeras se hallan, dos salvas y una taza de plata sobredorada, otra salvilla, una confitera pequeña, seis platos flamenquillos, ocho platos trincheros, dos cucharas y dos tenedores, un salero, un pimentero y siete vasos. En los de iluminación, aparece un velón con tres mecheros, dos candeleros y una palmatoria con sus tijeras. En otras piezas de uso doméstico, encontramos, un perfumador, un aguamanil con armas, un escupidor, una bacinica, dos calderilla, una tembladera, dos cazuelas pequeñas, una frasquera pequeña de corcho con guarniciones de plata con dos pequeños frascos del mismo metal, otra corchera con cantoneras de plata y doce jícara de plata, dos ollitas de plata, dos embudos pequeños y una pequeña pieza cuadrada con cuatro pies y asas. Asimismo, se mencionan una pililla de agua bendita, una petaca, una calderilla con su cadena, una cadena de filigrana, una medida de onzas de boticario, una bacía grande y otra pequeña con su «pichel».

Todas estas piezas fueron valoradas en ocho mil trescientos dieciséis reales.

Por último, el contraste Mayers, también tasó una lámina de Nuestra Señora de la Concepción con guarniciones de plata, en mil seiscientos reales. Esta cuantía no se encuentra en el importe anterior.

Mostramos una custodia peruana del siglo XVII que se encuentra en la parroquia de la localidad de Salvaterra del Miño (lám. 2). Posiblemente es un regalo del II conde de Salvatierra, que fue virrey de Perú, a la iglesia de su localidad³.

3 Ibídem, p. 107.



LÁMINA 2. ANÓNIMO. Perú. Custodia (siglo XVII).
Parroquia de Salvaterra del Miño.

APÉNDICE DOCUMENTAL

APN-M. (Archivo de protocolos notariales de Madrid), t. 5651, ff. 334-339
Madrid, 1630-VII-28

Inventario de los bienes que quedaron de la I condesa de Gondomar, doña Constanza Acuña.

En la villa de Madrid a veynte y ocho días del mes de Jullio de mil y seiscientos y treynta años, por ante mi el escribano, el alguacil Sevastian de Baldes en virtud de dos autos del señor alcalde Antonio... Refrendados de Bartolome Gallo, escribano de Provincia que el uno dize que se aga inventario ante escribano y conforme a derecho con... de los interesados si los huviere de los vienes y hazienda que quedaron por fin y muerte de la condesa de Gondomar, doña Constanza de Acuña, por ante escribano y a ello asista un alguacil desta corte a costa de la parte que lo pide, y los vienes y papeles se depositen en forma el señor alcalde, don Antonio ¿Chumº? lo proveyó. En Madrid a veynte y tres de marzo de seiscientos y treynta. Bartolomé Gallo.

Y el otro auto del thenor siguiente. Cumplase el autode veynte y tres de marzo deste año por su merced proveydo y en su cumplimiento todos los vienes y papeles que quedaron por fin y muerte de la condesa de Gondomar, doña Constanza de Acuña, se depositen en el depósito y en....

.....

– *Un copón con su tapador de la figura que tiene el escudo con un mascaronzico que pessó diez y seis marcos.*

– *Más otro copón con su tapador y pirámide con una figura enzima con una guadaña en la mano que pessó honze marcos, seis honzas y siete ochavas.*

– *Dos aguamaniles de plata dorada con sus asas zincladas con sus serafines delante que pesaron tres marcos y dos ochavas.*

– *Dos cantarillos zinclados con sus tapadores y asas que pesaron diez y siete marcos justos.*

– *Otros dos cantarillos de plata dorados labrados y cincelados con sus asas y tapadores y una figura delante en cada uno, que pesaron diez y siete marcos y quatro honzas.*

– *Más dos cantarillos de plata que sirven de aguamaniles zinclados con unos picos en forma de sierpes que pesaron honze marcos y zinco honzas y quatro ochavas.*

– *Más seis picheles de plata labrada zinclada con sus escudos delante en forma de escalfadores con sus tapadores, los quatro de un tamaño y los otros dos menores, que pesan treynta y dos marcos y cinco honzas.*

– *Dos copas de plata en forma de mundo con tapadores dorados, uno mayor que otro, sobre unos pies retorzidos a modo de trenças que pesaron nueve marcos seis honzas y quatro ochavas.*

– *Más dos saleros de plata dorados, labrados de unas espigas, altos, con sus tapadores y en el un tapador ay una figura y en el otro una botella que pesaron seis marcos y*

siete honzas y quatro ochavas.

– Más un tazón de plata de pie alto con su tapador dorado y zinzelado, y enzima del tapador un hombre harmado con escudo sin armas, pesa dos marcos, seis marcos y dos honzas, dos ochavos.

– Más una escribanía de ébano guarnezida de plata blanca sobre quatro pies de plata en forma de figuras y enzima y quatro flores a las esquinas, con tinteros, salvadera y ostiario, pieza para plumas y ¿rodaza? para poner el ylo, que es la que está metida en una caja de nogal aforrada de bayeta colorada y la funda... de la escribanía es de ébano y plata que todo ébano y plata pesaron veinte y tres marcos y tres honzas, dos ochavas.

– Más una fuente y aguamanil de plata blanco todo lleno de figuras de animales y en medio de la fuente unas armas... que pesó quinze marcos y cinco honzas y dos ochavas.

– Más dos fuentes grandes de plata sobredoradas, la una mayor que la otra, labradas de figuras y zinzeladas que pesaron zinquenta y tres marcos y cinco honzas.

– Más una taza alta dorada con un esmalte, pesa dos marcos, zinco honzas y tres ochavas.

– Más otra taza alta blanca lissa que pessa dos marcos, una onza y cinco ochavas.

– Más un azucarero, salero y pimentero, dorado el azucarero y pimentero zinzelado, y el salero a lo antiguo con encajes e unas figuras a la esquina en forma de lagartijas, que pesaron seis marcos, seis honzas y dos ochavas.

– Más seis escudillas de plata, las tres con rejas y las otras tres sencillas blancas, pesaron seis marcos y quatro ochavas.

– Más unas tijeras de despabilar de plata blanca que pesaron seis, digo zinco, honzas y dos ochavas.

– Más dos candeleros pequeños de plata blanca que pesaron un marco, seis honzas y seis ochavas, bujías los cañones por recozer.

– Más dos candeleros bujías de plata de mecheros bajos por recozer que pesaron dos marcos y dos ochavas y media.

– Un candelero de plata grande viejo con su mechero, quebrado el mechero per recozer, que pesó tres marcos y dos honzas.

– Más una salvilla que fue dorada con las armas solo de sotomayores que pesó dos marcos, dos honzas, siete ochavas y media.

– Más un barquillo de plata blanca que pesa siete honzas y siete ochavas.

– Más un cucharón y una cuchara de confiterados, tenedores de plata que pesaron un marco, tres onzas y siete ochavas.

– Más dos ninfas de plata blanca de más de media bara en alto con un ramillete de flores y en las manos unos platicos de flores que pesaron diez y seis marcos, dos honzas, cinco ochavas y media.

– Más un cáliz de plata sobredorada nuevo, sin patena, con su caja, y el cáliz tiene en el pie unas armas de los Zúñiga y el otro lado una cruz, que pesa zinco marcos y quatro ochavas.

- Otro cáliz de plata sobredorada con su patena de plata dorada gravada con sobrepuestos gravados de oro que pesó seis marcos y siete honzas.
- Más dos frasquillos abellanados, de plata blancos que pesaron dos marcos, seis honzas y quatro ochavas.
- Más un hostiario de plata sobredorada con su tapador y remate que pesó un marco, siete honzas, seis ochavas y media.
- Más un ¿torillo? de plata que sirve de palillero que pesó dos marcos, tres honzas y seis ochavas.
- Más cuatro mecherillos de plata y su tapador que era de un candil de vidro que pesó una honza y quatro ochavas.
- Más una porcelana fina de Portugal con su pie de plata sobredorado que pesa con la dicha porcelana, todo junto, un marco, dos honzas y cinco ochavas.
- Más quatro candeleros de plata blanca con tres pies, y en cada pie su ¿castillero? que pesaron seis marcos, siete ochavas y media.
- Más otros quatro candeleros chicos y los dos más chicos de oratorio que pesaron un marco, tres honzas, dos ochavas.
- Más otros quatro candeleros pequeños de plata, los dos más altos que los otros dos, que pesaron tres marcos, seis honzas, dos ochavas.
- Más tres caxitas pequeñas llanas, llenos de ¿centadores? de nacar para tantos que pesan sin los tantos que están dentro, quatro honzas y ochava y media.
- Y en la forma dicha se ha pessado la dicha plata por Luis de Melgar, contraste y marcador desta villa lo qual a echo bien y fielmente debajo de juramento que primero hizo en mano de mi el presente escribano de que doy fe y lo firmó Luis de Melgar, ante mi Eugenio del Castillo.

APN-M., t. 5944, ff. 1-6

Madrid, 1632-IV-29

Inventario de los bienes de la condesa de Gondomar, doña Aldonza Clara Méndez de Sotomayor

Doña Luisa de Figueroa = digo que don Diego Sarmiento de Sotomayor y Acuña, conde de Gondomar, mi sobrino, me a nombrado por curadora de su persona e vienes por aver muerto doña Aldonça Clara Mendez de Sotomayor, condessa de Gondomar, mi sobrina, y para que en todo tiempo conste los vienes y acienda que dexó la dicha condesa mi sobrina conviene se aga inventario dellos, ansi de los que ay en esta parte como en la ciudad de Córdoba y otras partes. A V.M. suplico mande se aga y que para ello se despachen los requisitos...

(firmado: Doña Luisa de Figueroa)

Inbentario.

En la villa de Madrid a catorce días del mes de marzo de mil y seiscients y treinta y dos años, ante mi el escrivano, la dicha señora doña Luissa de Figueroa començó

a hacer inbentario de los bienes que dexó la señora doña Aldonça Clara Méndez de Sotomayor, condessa de Gondomar, viuda muger que fue del señor don Lope Sarmiento de Acuña, el qual hizo en la manera siguiente:

.....

- *Una custodia de diamantes que es una ¿maria? a forma de diamantes.*
- *Otro apretador de diamantes.*
- *Una benera de diamantes.*
- *Unas arracadas de oro y diamantes.*
- *Un atillo de oro y diamantes que tiene sesenta y tres pieças en todas.*
- *Una cadena de oro deslabones gruesos.*
- *Ciento y dos botones de oro gruesos llanos.*
- *Dos ylos de perlas medianos.*
- *Seis platoncillos grandes de plata, y seis trincheros.*
- *Ocho candeleros mayores y menores de plata.*
- *Una salvilla despabilar con sus tijeras de plata.*
- *Una fuente de plata grande con el escudo de oro.*
- *Un jarro de plata dorado como la fuente de arriba y con su escudo de oro.*
- *Otro jarro de plata grande blanco.*
- *Un taller con sus cinco pieças de plata.*
- *Una salvilla blanca de plata.*
- *Una bacinilla de plata.*
- *Quatro tenedores de plata.*

.....

- *Un reloj de oro con la cubierta de cristal.*
- *Otro reloj de plata con su caja de plata.*
- *Un ávito de cristal guarnecido de oro.*

APN-M., t. 6287, ff. 377-377v

Madrid, 1659-VIII-14

Inventario a la muerte de doña Leonor de Luna, I condesa de Salvatierra

(Margen superior izquierdo: *Doña Leonor de Luna, condesa de Salbatierra*)

(Margen superior derecho: *Imbentario*)

Don Diego de Sarmiento, caballero de la orden de Calatrava, del consejo de guerra de su Magestad y ¿comisario? General de España = Digo que la señora doña Leonor de Luna, condesa de Salvatierra, mi madre, aya que fue del Príncipe nuestro Señor y de los serenísimos señores infantes, murió a once deste presente mes de Agosto y año de mil y seiscientos y cinquenta y nueve y para que en todo tiempo conste los bienes y hacienda que quedó por su fin y muerte, es necesario se aga ynventario, atento a lo qual a vuestra merced pido y suplico mande se haga el dicho ynventario por ante escribano y en forma, pues es justicia que pido para ello.

(firmado: Don Diego Sarmiento)

Hagase el ynventario que por esta petición se pide por ante escrivano y en forma = En Madrid a catorce días del mes de Agosto año de mill y seiscientos y cinquenta y nueve, lo mando el señor licenciado don Francisco Valero, teniente de corregidor desta villa.

.....

APN-M., t. 6287, ff. 387-389v

Madrid, 1660-IX-18

Inventario a la muerte de doña Leonor de Luna, I condesa de Salvatierra

En la villa de Madrid a diez y ocho días del mes de setiembre año de mil y seiscientos y sesenta, por ante mi el escribano, Manuel Mayers contraste desta corte que está nombrado para la tasa y peso de la plata y otras alaxas que quedaron por fin y muerte de la señora condesa de Salvatierra hizo la tasación y peso del thenor siguiente:

– *Primeramente tasó una lámina de Nuestra Señora de la Concepción con su guar-nición de plata y la oxa que está dorada es de cobre. Se tassa en mil y seiscientos reales (1.600).*

– *Un perfumador de plata mediano que pesa diez y seis marcos, una onça y una ochava, monta a la ley de sesenta y cinco reales el marco, mil y zinquenta y dos reales de plata (1.052).*

– *Pesa una bacía grande de plata ocho marcos, una onça y quatro ochavas que a lo dicho monta quinientos y treinta dos reales (532).*

– *Pesan dos salvas y una taça de plata sobredoradas antiguas, doce marcos, zinco onças y quatro ochavas que a la dicha raçon de sesenta y cinco reales el marco, montan ochocientos y veinte y quatro reales (824).*

– *Pesa un aguamanil pequeño de plata sobredorada con armas, tres marcos, seis onças y quatro ochavas, que a lo dicho monta ducientos y quarenta y ocho reales (248).*

– *Pesa un belón de plata con tres mecheros, siete marcos y seis onças que lo dicho monta quinientos y quatro reales (504).*

– *Pesan dos candeleros buxios de plata, dos marcos y cinco onças que al dicho monta ziento y setenta reales y medio (170 ½).*

– *Pesa una confitera pequeña de plata, dos marcos, seis onças y seis ochavas que a lo dicho monta, ciento y ochenta y ocho reales (188).*

– *Pesa un escupidor de plata un marco y seis onças que a lo dicho, monta ciento y catorce reales (114).*

– *Pesa una bacía pequeña de plata con su pichel de lo mismo, tres marcos, dos onças y quatro ochavas que a lo dicho, montan ducientos y quinze reales (215).*

– *Pesa una bacinica de plata muy viexa, dos marcos y dos ochavas que a lo dicho, monta ziento y treinta y dos reales (132).*

- *Pesa una calderilla con su badilla de plata, dos marcos, una onça y quatro ochavas que a lo dicho, monta ciento y quarenta y dos reales (142).*
- *Pesa una tenbladera pequeña de plata con sus dos asas, seis onças y una ochava que monta a lo dicho zinquenta reales (50).*
- *Pesan dos cazuelillas pequeñas de plata, la una con su tapador, rotas, dos marcos, trece onças y tres ochavas que a lo dicho montan, ziento y cincuenta y siete reales (157).*
- *Una frasquerita de corcho guarnecida de plata con dos frasquillos de plata dentro. Se tasa en seisciento reales de plata (600).*
- *Pesa una pililla de agua benditta de plata, dos marcos y seis ochavas que a lo dicho, monta ciento y treinta y seis reales (136).*
- *Pesa una palmatoria de plata con sus tixeras de lo mismo, una marco y seis onças que a lo dicho, monta ciento y catorce reales (114).*
- *Pesa una salvilla de plata pequeña con almenillas alrededor que le falta un pedaço, seis onças y dos ochavas que a lo dicho, monta zinquenta y un reales (051).*
- *Pesan seis platos de plata flamenquillos, doce marcos, zinco onças y dos ochavas, que a lo dicho montan ocho cientos y veinte y dos reales (822).*
- *Pesan ocho platos de plata chicos trincheros de la misma echura, diez marcos y seis ochavas que a lo dicho, montan seiscientos y cincuenta y seis reales (656).*
- *Pesan dos cucharas y dos thenedores de plata, seis onças que a lo dicho, montan quarenta y nueve reales (49).*
- *Una corchera con cantonera de plata y doce xícaras de plata con sus tapadores dentro que sirven para elar bebida. Se tasó todo en setecientos y cincuenta reales de plata (750).*
- *Pesa un salero pequeño de plata, quatro onças y seis ochavas que a lo dicho, monta treinta y ocho reales y medio (38 ½).*
- *Pesa un pomito chiquito de plata sobredorado que sirve de pimentero, dos onças y quatro ochavas que monta a lo dicho, veinte reales (20).*
- *Pesa una petaca de plata, ciento y ochenta reales (180).*
- *Pesa una calderilla pequeña de plata con su cadenilla, un marco y seis ochavas que a lo dicho, monta setenta y un reales (71).*
- *Pesa una cadena de plata delgada de filigrana, un marco, siete onças y dos ochavas, monta a lo dicho, ciento y veinte y quatro reales (124).*
- *Pesa una piececita de plata quadrada con sus quatro pies, garrillas y su assa, un marco, dos onças y dos ochavas que a lo dicho, monta ochenta y tres reales (83).*
- *Pesa un basico chico de plata de zinco pieçeçuelas y su tapador que parecen medidas de onças, siete onças que a lo dicho, montan cincuenta y siete reales (57).*
- *Pesan quatro basitos de plata pequeños con sus tapadores, los dos de ellos dorados por dentro y fuera y los otros dos dorados por dentro, un marco y quatro onças y dos ochavas que a lo dicho, montan noventa y nueve reales y medio (99 ½).*
- *Pesa una medida de plata de onças de boticario que pesa tres onças, monta veinte y quatro reales (24).*

- Pesa un vasito redondo de plata con su assa, tres onças y quatro ochavas, que montan veinte y ocho reales y medio (28 ½).
 - Pesa otro basito de echura de los quatro de arriba dorado por dentro, tres onças y seis ochavas, que monta treinta reales (30).
 - Pesa una ollita pequeña de plata redonda con sus tres pies, tres onças y cinco ochavas, que monta veinte y nueve reales (29).
 - Una ollita de plata muy pequeña avellanada por afuera, pesa una onça y quatro ochavas, monta doce reales (12).
 - Dos enbuditos pequeños de plata, uno mayor que otro, pesan un marco y cinco ochavas, que monta trece reales (13).
- Y en la forma dicha, el dicho Manuel Mayers hizo la dicha tasación y peso y juró por Dios Nuestro Señor y una señal de cruz en forma de derecho haverla echo bien y fielmente a su saber y entender sin agravio de ninguna de las partes y lo firmó = Manuel Mayers = ante mi Juan Açarola.*
- (firmado: Manuel Mayers)

Julio González y Salvador Dalí. De la orfebrería a la escultura y de la pintura a las joyas

CARLOS SALAS GONZÁLEZ

Doctor en Historia del Arte

Julio González y Salvador Dalí son dos de los artistas más sobresalientes del arte español del pasado siglo. Ambos catalanes. Ambos vanguardistas. Se podría decir que hasta ahí las coincidencias, pues estos dos creadores siguieron caminos muy distintos en sus respectivas andaduras artísticas. Y en lo tocante a la orfebrería y al diseño de joyas, que es lo que aquí nos concita, las divergencias se imponen de modo abrumador sobre las convergencias. De hecho, el primero fue un orfebre que decidió dedicarse en cuerpo y alma a la escultura, mientras que el segundo fue un pintor que diversificó hasta el extremo su creatividad cultivando las más diversas disciplinas artísticas entre las que estaba, cómo no, la joyería. Dos caminos distintos –antagónicos u opuestos, si se quiere– a la hora de trabajar y crear con nobles metales y piedras preciosas. Dos maneras de dejarse fascinar por un arte milenario en plena vorágine vanguardista.

Pero no fueron ni mucho menos los únicos. En la nómina de artistas de vanguardia deslumbrados por los destellos de la joyería hallamos nombres como los de Picasso, Braque, Ernst, Calder, Arp, Cocteau y un largo y variado etcétera¹. Eso sí, pocas singladuras al respecto resultaron tan diferentes, tan significativamente

¹ Véase J.I. RUIZ LÓPEZ, «Orfebrería y joyería como campos de experimentación artística. Reflexión sobre líneas conceptuales y uso de materiales». *Estudios de Platería. San Eloy* 2002. Universidad de Murcia, 2002, pp. 395-412.

distintas, como las emprendidas por Julio González y Dalí. De ahí que sean ellos, y no otros, los protagonistas de este breve estudio.

JULIO GONZÁLEZ

Notas biográficas

De familia de origen castellano, nació en Barcelona en 1876. Allí estudió en la Escuela de Bellas Artes. Comenzó a trabajar, junto a su hermano Joan, en el taller de orfebrería de su padre, Concordio González. En su juventud frecuentó el Círculo Artístico de San Lluç y el célebre café de Els Quatre Gats, epicentros del arte catalán de entre siglos.

Al comenzar la nueva centuria, apenas tres años después de la muerte de su padre, decidió trasladarse a París junto a su hermano y el resto de la familia –la madre, Pilar Pellicer, y las dos hermanas–. Fue allí donde conoció a otros artistas españoles afincados en la que por entonces seguía siendo capital mundial del arte. Picasso, Gris, Hugué y Gargallo se cuentan entre los más destacados. Continuó dedicándose a su labor como orfebre, la cual compaginó con el dibujo, la pintura y la escultura².

En 1908, una terrible desgracia familiar –la muerte de su hermano, a quien siempre estuvo muy unido– le afectó profundamente, hasta el punto de separarle por algunos años de la bulliciosa vida cultural y artística parisina, refugiándose en la soledad creativa de su taller.

Más adelante, coincidiendo con los aciagos años de la Gran Guerra, tuvo la necesidad de trabajar en la factoría Renault. Allí aprendió la técnica de la soldadura autógena. Dicha experiencia, que se sumaba a su originaria formación como orfebre, le llevaría a dedicarse de manera prácticamente exclusiva a la escultura en hierro a partir de los últimos años veinte.

Su carrera como escultor había comenzado, en clave cubista, con la realización de máscaras y naturalezas muertas ya en las dos primeras décadas del siglo. Pero pronto sus láminas de hierro empezaron a conformar obras en las que se imponía de una manera decisiva la abstracción. La agitada década de los veinte tocaba ya a su fin.

Durante los años treinta vivió su etapa de mayor esplendor profesional. Sus colaboraciones con Picasso, quien no dominaba la técnica del hierro, fueron tan frecuentes como fructíferas. Su taller parisino se había convertido en un referente ineludible para cualquier artista interesado en trabajar aquel material. De este modo, gozando de un notable éxito, siguió afincado en la capital francesa hasta su muerte, acaecida en la primavera de 1942.

2 Fueron numerosos, a lo largo del siglo XX, los escultores españoles que centraron su labor en materiales como el hierro. Algunos de ellos también fueron orfebres. Un completo trabajo de compilación al respecto lo encontramos en AA. VV., *Escultores y orfebres: Paco Durrio, Pablo Gargallo, Julio González*. Bancaja, Valencia, 1993.



LÁMINA 1. JULIO GONZÁLEZ. *Flor* (1890-1900).

Los primeros trabajos como orfebre

Como ya hemos indicado, Julio González fue antes orfebre que escultor. Su propio destino, al haber nacido y crecido en el seno de una familia dedicada a la orfebrería, así lo determinó. Fue dicha formación más la de un artesano que la de un artista, si bien es cierto que pronto florecieron las inquietudes creativas de aquel joven que merodeaba por los más destacados centros culturales y artísticos de una ciudad, Barcelona, en plena ebullición modernista.

Flores e insectos (lám. 1)³ fueron los motivos naturalistas, en total concordancia con las ideas ruskinianas⁴ de las que se hacía eco el modernismo triunfante, escogidos por el joven orfebre para realizar sus primeras piezas. El material empleado fue el hierro forjado. A ellas habría que añadir un candelabro, ejecutado con el mismo

3 Véase M. MOUILLOT, *Montparnasse. Mi recuerdo y mi tiempo. Memoria de Julio González*. IVAM, Valencia, 1995, p. 42.

4 En referencia al intelectual y teórico inglés John Ruskin. Su apasionada proclamación de la naturaleza como fuente esencial de inspiración creativa, unida a una tajante defensa de lo artesanal frente a lo industrial, gozó de gran repercusión en el último tercio del XIX, encontrando una decisiva continuidad en las ideas del también británico William Morris y su movimiento Arts and Crafts.

metal, que hoy forma parte de la colección del Museo Reina Sofía (MNCARS). Fue en el año 1892 cuando algunos de estos trabajos concurren a certámenes tan prestigiosos como la Exposición Internacional de Chicago o la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, donde los hermanos Joan y Julio obtuvieron un importante reconocimiento en forma de medalla de oro⁵.

De esta manera quedaba patente la muy sólida formación como orfebre del joven Julio González, condición a la que se unía su interés por los temas predominantes en las artes decorativas del Modernismo, versión catalana del movimiento Art Nouveau que conquistaba Europa desde sus muy diversas variantes nacionales. Nacía así un orfebre con trazas de escultor cuyo camino hacia su futura condición de artista singular e influyente no empezaría a recorrerse hasta su definitivo asentamiento en París, lugar donde profundizaría en las posibilidades plásticas del hierro al tiempo que fraguaba una decisiva relación con Picasso, artista que ya despuntaba en pintura con un lenguaje tan propio como revolucionario.

Un orfebre en París

Los hermanos González recalaron en la capital francesa con el cambio de siglo. En pleno barrio de Montparnasse, en la Avenue du Maine, abrieron un modesto taller de orfebrería donde poder seguir la larga tradición familiar. Pero significó aquella actividad casi un mero sustento para dos artistas más interesados en recorrer los caminos de la pintura una vez ubicados en la época y el lugar idóneos. París se les abría como una oportunidad única, y aquellos ilusionados hermanos, que ya rondaban la treintena, no la podían dejar escapar.

No obstante, pese a dar rienda suelta a sus ambiciones artísticas a través lápices, papeles, pinceles y lienzos, los González no se permitieron el lujo de abandonar su oficio de orfebres. Y para que éste les fuese mínimamente rentable se vieron en la imperiosa necesidad de reinventarse, de amoldar su técnica tradicional a las exigencias de un nuevo mercado. Esta clientela que ahora demandaba joyas y piezas de orfebrería estaba mayoritariamente integrada por las emergentes clases medias. Los materiales empleados serían entonces más modestos –bronce, cobre, hierro, esmaltes, turquesas, nácar...– para así poder facilitar una mayor producción que, a su vez, resultase accesible a esa nueva y numerosa clientela.

Resulta digno de mención el importante papel al respecto que en aquellos años desempeñó el escultor vallisoletano Francisco Durrio, quien ya acumulaba más de una década de vida parisina cuando los hermanos González arribaron a la capital francesa. Ejerció dicho artista de cicerone y protector para estos y otros artistas españoles recién llegados a la ciudad. De hecho, fue él quien más contactos y clientela facilitó a los González en aquellos ilusionantes pero también difíciles años, siendo

5 Véase J.R. ESCRIVÁ, «El metal de las formas». *Julio González en la Colección del IVAM. Orfebrería y joyas*. Catálogo de Exposición. IVAM, Valencia, 2004, p. 25.

éste un buen ejemplo de los estrechos lazos que a menudo se establecieron entre los artistas españoles afincados a las orillas del Sena.

Julio González se supo adaptar con cierta facilidad a aquellas nuevas exigencias del mercado. A ello le ayudó, qué duda cabe, su pericia a la hora de trabajar con este tipo de materiales, especialmente con el hierro, a través del cincelado y del repujado. Fue la época en la que realizó numerosos collares, anillos, botones, hebillas y broches. Piezas de una notable calidad en las que engarzaba esmaltes, cuarzos y otras piedras que, si bien gozaban de poco valor, aportaban al objeto un indiscutible interés dada su llamativa rareza⁶. Formalmente –estilísticamente, si se quiere– estas piezas se encuentran a caballo entre el modernismo imperante y un nuevo camino más personal. Esta genuina impronta a la que acabamos de aludir quizá se aprecie de una manera más nítida en ciertas piezas elaboradas con cobre repujado y esmalte. El modo de trabajar el cobre se asemejaba poderosamente al que por entonces también empleaba para realizar sus primeras máscaras, de la misma manera que el esmaltado tenía un tratamiento basado en el contraste y cierta tosquedad que parecía querer dejar atrás las delicadezas y sinuosidades más propias de los objetos *art nouveau*. Varias piezas que todo apunta como correspondientes a este periodo se conservan hoy en la colección del IVAM⁷.

La consecución de un lenguaje propio

Como ya se advirtió al exponer algunas notas biográficas sobre Julio González, la Gran Guerra llevó al artista catalán a trabajar como asalariado en la factoría Renault, así como en otras industrias. Dicha circunstancia, que un principio se imponía como una necesidad meramente crematística, terminó convirtiéndose en una valiosa oportunidad de perfeccionamiento técnico en lo que al tratamiento del hierro se refiere. En efecto, el pasar a dominar la técnica de la soldadura autógena resultó un hecho decisivo en el devenir profesional de aquel consumado orfebre que cada vez se sentía más escultor.

Corrían ya los años veinte, y el sinuoso Art Noveau daba paso al rectilíneo Art Déco. Como era de esperar, Julio González no iba a permanecer al margen de aquellos cambios que afectaban de manera tan directa a la arquitectura, la moda, las artes aplicadas y, por supuesto, a la orfebrería. Y si a ello añadimos su cada vez más intensa relación, tanto artística como personal, con Picasso, parece del todo lógico que sus nuevas piezas adquiriesen una simplicidad y un geometrismo todavía más palpables.

Hebillas, broches y otros pequeños objetos de adorno fueron las piezas que con más fruición llevó a cabo entre finales de la década de los veinte y comienzos de la de los treinta (lám. 2). Y fue aquella época, precisamente, la que supuso su

6 A ello se hace referencia en M. MOUILLOT, ob. cit., p. 44.

7 Véase J.R. ESCRIVÁ, ob. cit., p. 39.



LÁMINA 2. JULIO GONZÁLEZ. *Broche* (1929-1933).

definitiva eclosión como escultor. Nos hallamos, pues, ante un consagrado artista del hierro al que, sin embargo, le resulta imposible dejar de lado aquel oficio con el que había nacido, crecido y vivido durante tantos años. Aquellas nuevas piezas resultaban de una simplicidad extraordinaria, en total concordancia con el gusto estético del momento. La elegante sencillez geométrica de las hebillas de cobre o de plata, o de aquellos broches de latón dorado, no hacía sino dar testimonio de la sobresaliente evolución de un artista que gozaba ya de un lenguaje propio tanto en su actividad de orfebre como en la de escultor.

SALVADOR DALÍ

No cabe duda de que Dalí es uno de esos artistas que no precisa presentación alguna. Es por ello que no dediquemos aquí a su figura esas breves notas biográficas que sí estimamos oportuno aportar en el caso de Julio González⁸. Centrémonos,

⁸ Ciertamente es que no se trata de un artista poco conocido, pues resulta uno de los escultores más influyentes del pasado siglo, pero también lo es el hecho de que sus vicisitudes vitales no son ni remotamente tan de dominio público como los del mediático Dalí.

pues, en su particular aportación al mundo de la joyería. No obstante, teniendo en cuenta la abundante bibliografía que ya existe al respecto⁹, no trataremos aquí de realizar un estudio detallado de la labor como joyero que desempeñó Dalí, sino de contrastar ésta con la que llevó a cabo otro artista español contemporáneo como fue Julio González.

Joyas surrealistas

Dalí realizó sus primeros diseños de joyas a finales de la década de los cuarenta, es decir, en plena madurez vital y creativa. Ya había rebasado por entonces la cuarentena. El gerundense era un artista internacionalmente reconocido desde los primeros años treinta. De hecho, su nombre se había convertido en sinónimo de surrealismo, siendo considerado el artista que mejor encarnaba el espíritu de tan complejo movimiento vanguardista.

Montserrat Aguer, directora del Centro de Estudios Dalinianos de la Fundación Gala-Salvador Dalí, distingue tres etapas en cuanto a su labor respecto a la creación de joyas: la surrealista, la místico-nuclear y la mecánica¹⁰. Así, las obras realizadas entre los últimos años cuarenta y los primeros cincuenta corresponderían a esa primera etapa considerada plenamente surrealista. Resultan todas ellas piezas directamente herederas de los elementos iconográficos que venían poblando sus lienzos desde finales de los veinte. Según Camón Aznar «Dalí irrumpe en este mundo de la orfebrería con la misma fantasía y utilización de elementos heterogéneos que en sus cuadros»¹¹. A este fecundo periodo corresponden joyas como *Ojo del tiempo* (lám. 3), *Pendientes telefónicos*, *La persistencia de la memoria* o *Los labios color rubí*, todas ellas realizadas entre 1949 y 1950. La primera es un broche que remite claramente a una pintura titulada *El ojo* (1945), obra que debe ser entendida en el contexto de la colaboración que prestó Dalí al cineasta Alfred Hitchcock durante el rodaje de la película *Recuerda* (*Spellbound*, 1945)¹². Igualmente, sus pendientes con forma de teléfonos blandos nos hacen recordar obras plásticas como *El enigma de Hitler*, *El momento sublime* o *Lago de montaña-Playa con teléfono*, entre otras, realizadas a lo largo de 1937 y 1938. Como su propio nombre indica, *La persistencia de la memoria*, otro broche, resulta una traslación de uno de los relojes blandos que conforman su célebre lienzo de idéntico título, realizado en 1931¹³, a las tres

9 Merece ser destacado el siguiente estudio: T. JIMÉNEZ, «Joyas de artistas: Joyas de Dalí». *Espacio, Tiempo y Forma Serie VII, Historia del Arte*, 9, 1996, pp. 343-373.

10 Véase M. AGUER TEIXIDOR, *Dalí. Jewels/Joyas*. Catálogo de exposición. Umberto Allemandi & C., Turín-London-Venice, y Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2001.

11 J. CAMÓN AZNAR, «Las joyas de Dalí». *Goya: Revista de arte* 115, 1973, pp. 30-31.

12 Fue Dalí el encargado de diseñar la escenografía para la famosa secuencia onírica en la que el personaje interpretado por Gregory Peck narra un sueño a su psicoanalista.

13 Téngase en cuenta que durante la década de los treinta el reloj blando se convirtió en uno de los motivos iconográficos recurrentes en la pintura daliniana: *Osificación prematura de una estación* (1930), *La hora triangular* (1933), *Singularidades* (1935), etc.



LÁMINA 3. SALVADOR DALÍ. *Ojo del tiempo* (1949).

dimensiones de una joya elaborada con oro y brillantes. Por último, el ostentoso broche que lleva por título *Los labios color rubí*, en el que además de la rojiza piedra preciosa se emplearon perlas en el lugar de los dientes, nos trae a la memoria otra famosa creación daliniana, *Rostro de Mae West-Utilizable como apartamento surrealista* (1934-1935), donde una gran boca de labios carnosos presidía a modo de sillón aquel disparatado proyecto de espacio doméstico.

Joyas místicas

Fue durante la década de los cincuenta cuando Dalí se sumergió de lleno en su etapa más mística. El celeberrimo *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951), flotando en majestuoso escorzo sobre la recoleta bahía de Port Lligat, pasó a ser una de sus obras más populares. Pero resultaría su posterior *Corpus Hypercubus* (1954) la que mejor representase lo que se vino a conocer como su periodo místico-nuclear. Se trata de otro Cristo ingravido, pero esta vez flotante sobre una rotunda cruz compuesta por varios cubos, lo que aludía, según el propio artista, a las teorías del arquitecto renacentista Juan de Herrera, a la sazón, autor del imponente conjunto monacal y palaciego de El Escorial. Otras obras coetáneas, tales como *Cruz aritmosófica*

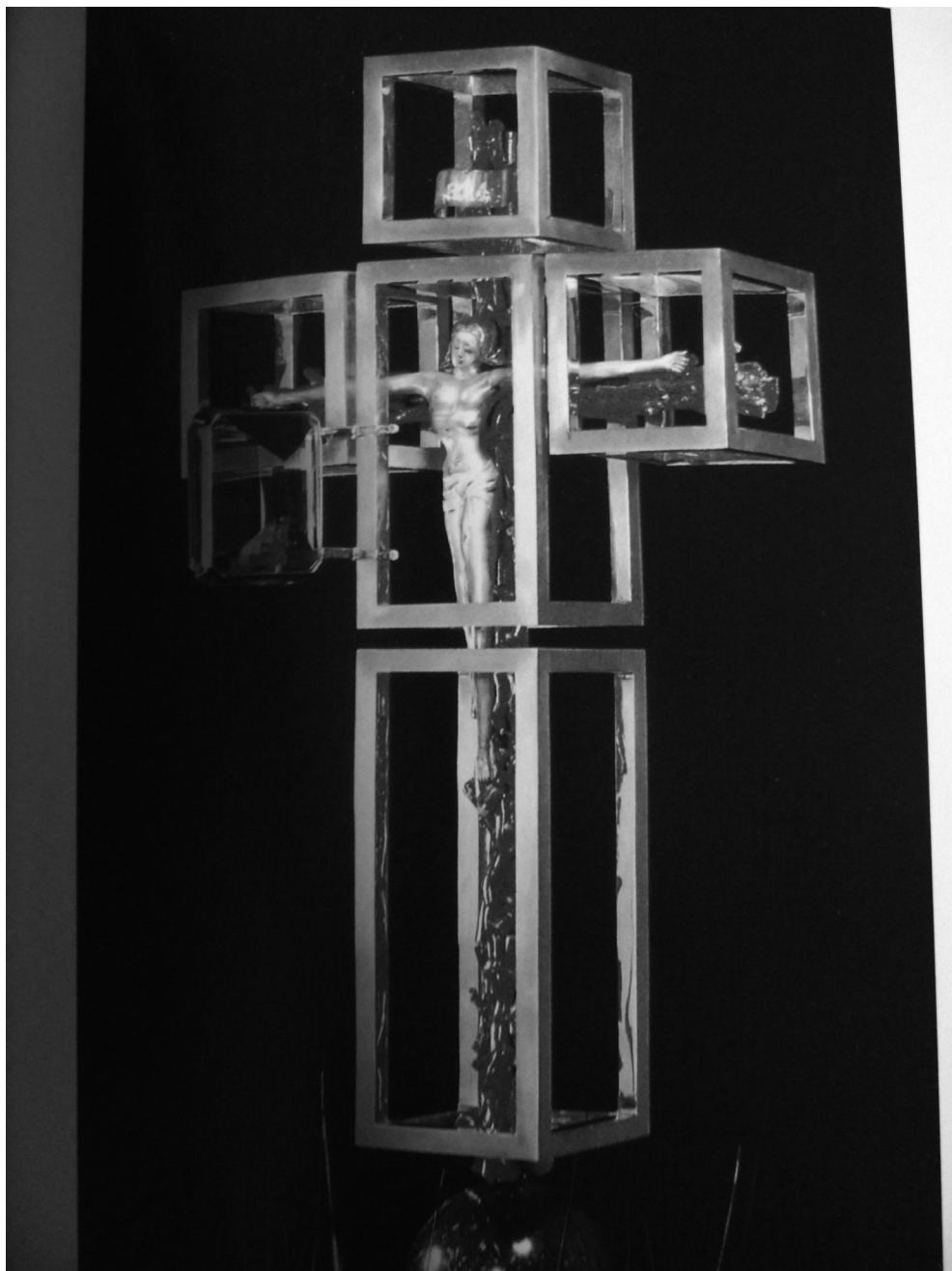


LÁMINA 4. SALVADOR DALÍ. Cruz del ángel (1960).

o *Cruz nuclear*, ambas de 1952, abundaron en esta misma dimensión cúbica de la cruz cristiana.

Pero será a la geométrica crucifixión de *Corpus Hypercubus* a la que de manera más directa remita *La cruz del ángel* (1960), la pieza que mejor representa esta segunda etapa del Dalí diseñador de joyas. Esta escultura-joya (lám. 4) también está protagonizada por una cruz hipercúbica, aunque en esta ocasión el crucificado no flota delante de ella sino que lo hace en su interior. Dicha obra destaca por su atrevida mezcla de colores y materiales: el rojo del coral, el azul del lapislázuli, el plateado del platino, el blanquecino de los diamantes y el dorado del oro. Por lo que el resultado final es el de un objeto tridimensional que se aleja de la obra pictórica que a buen seguro lo inspiró para acercarse decididamente a lo *kitsch*.

Joyas mecánicas

Basta un ejemplo para ilustrar esta tercera fase creativa del Dalí joyero. Se trata de un objeto deslumbrante que el artista diseñó a propósito de la coronación de la Reina Isabel II de Inglaterra. Lleva por título *El corazón real*, siendo realizado en 1953. Es ésta una curiosa pieza constituida por un corazón de oro coronado, en cuya parte central se abre una ventana a través de la cual se deja ver otro corazón, realizado éste con rubíes, diamantes y otras piedras preciosas, el cual palpita a un ritmo determinado. Pinturas como *Destete del mueble alimento* (1934) o *La Madonna de Port Lligat* (1950), entre otras, en cuanto a la representación de cuerpos horadados, se podrían considerar en la génesis de *El corazón real*. Una vez más, pintura y joyería quedan vinculadas a los ojos de Dalí: «Fulco y yo hemos intentado descubrir si la Joya se hizo para la Pintura o si la Pintura se hizo para la Joya; sin embargo, estamos convencidos de que se hicieron la una para la otra, es un matrimonio de amor»¹⁴. Arte, joyería y mecánica se dan cita, así, en esta obra total. Fue el primero de los objetos móviles realizados por Dalí, y a buen seguro, uno de los más célebres.

CONCLUSIÓN

Como ya se advirtió al comienzo de este breve estudio, son más los aspectos divergentes que los convergentes los que resultan al comparar las aportaciones realizadas por Julio González y Salvador Dalí al arte de la joyería. Fue el primero un esmerado orfebre convertido en digno heredero de una fructífera tradición familiar. Fue el segundo un artista multidisciplinar que hizo de la joyería un terreno más de entre todos los invadidos por su inescrutable radio de acción artística. Supuso para el barcelonés su labor como orfebre y joyero, además de una actividad creativa, un

14 S. DALÍ, «Dali's Dream of Jewels». *Vogue*, Nueva York, 15 de julio de 1941.

imprescindible sustento económico. Supuso para el gerundense el diseño de joyas un campo más donde extender su incuestionable éxito artístico y pecuniario. Terminó resultando González un reputado escultor que se había forjado en el duro y noble arte de la orfebrería. Terminó resultando Dalí un artista total capaz de trasladar su particular universo surrealista de los lienzos y los pigmentos a las figuras tridimensionales y las piedras preciosas. En definitiva, dos maneras diferentes, dos caminos contrapuestos, a la hora de contribuir a la grandeza del arte de la joyería desde los presupuestos vanguardistas.

La cruz procesional de la Catedral de Cádiz

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

Los tesoros catedralicios españoles guardan verdaderas obras de arte¹. En ellos, toman especial relieve la plata y los ornamentos, siempre muy apreciados por parte de cabildos y obispos y reflejo asimismo de la importancia de su propia sede catedralicia. En este sentido la Catedral de Cádiz no fue una excepción. Su tesoro guarda creaciones argénteas de gran calidad. Partiendo de la bellísima y gótica custodia, llamada popularmente *El Cogollo*, pasando por su monumental torre de plata del Corpus Christi, hasta terminar en la famosa y rica *Custodia del Millón*, se puede afirmar que esta institución atesora piezas clave de la platería religiosa andaluza².

1 En la valoración y el estudio de los tesoros catedralicios españoles son muy interesantes los estudios de J. RIVAS CARMONA: «Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional: la aportación de los siglos XVII y XVIII». *Littera scripta in honorem prof. Lope Pascual Martínez*. Murcia, 2002, vol. 2, pp. 891-918; «Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios». *Estudios de Platería. San Eloy* 2002. Murcia, 2002, pp. 379-394; «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias». *Estudios de Platería. San Eloy* 2003. Murcia, 2003, pp. 515-536; «El patrocinio de las platerías catedralicias», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2004. Murcia, 2004, pp. 479-498; ««Splendor Dei». La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE (coord.), *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, pp. 84-103; «La platería y el culto catedralicio: el ejemplo de los ostensorios», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2009. Murcia, 2009, pp. 653-672.

2 Sobre la custodia gótica K. HEMMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, p. 18; M.V. HERRÁEZ, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*. León, 1988, pp. 129-130; M.J. SANZ, «La custodia gótica de la catedral de Cádiz». *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991, pp. 265-273; *La Custodia de Cádiz*. Cádiz, 2000, pp. 21-29. Sobre el resto de obras del tesoro catedralicio ver. E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz*.



LÁMINA 1. Cruz Procesional (h.1550). Catedral de Cádiz.

Sin embargo, si bien algunas han sido ampliamente estudiadas, existen otras de igual relevancia que aún quedan en la sombra, sin una merecida investigación que las ubique en el lugar privilegiado que les corresponde dentro del panorama de la historiografía artística actual. Especialmente ello sucede con la magnífica cruz procesional y principal (lám. 1), aquélla que según las crónicas era utilizada en las grandes ceremonias, y que un día lo fue de la antigua Catedral de Santa Cruz y hoy también lo es del nuevo templo comenzado a levantar en la centuria dieciochesca.

Madrid, 1932, t. I, pp. 338-342; P. ANTÓN SOLÉ, *La Catedral Nueva de Cádiz*. Sevilla, 1993, pp. 26-30; AA.VV., *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Sevilla, 2005, t. I, pp. 45-50; J. y L. ALONSO DE LA SIERRA, *Cádiz artística y monumental*. Cádiz, 2006, pp. 41-43.

De hecho, sólo ha sido reseñada en algunos trabajos que han abordado el conjunto de esta colección de plata o el arte de la Catedral, catalogándola de forma muy genérica, y evidentemente errónea, como una posible creación de Juan de Arfe labrada durante la primera mitad del siglo XVI³. Pues bien, nuestro cometido en esta ocasión es hacer sin duda justicia con esta obra, analizarla de manera pormenorizada y especialmente hacer olvidar ciertos errores seculares que se han venido cometiendo con ella, especialmente en torno a la mencionada atribución y cronología.

No hay la menor duda que la cruz responde al prototipo clásico del Renacimiento hispánico. Por su estética y traza debió ser labrada en los años centrales de la centuria del Quinientos, y será esta cronología la que viene a complicar la propia investigación. Dicha dificultad está determinada por un hecho histórico que conmocionó no sólo a la ciudad sino a todo el Imperio Español: el asalto y saqueo que sufrió Cádiz en 1596 por la flota angloholandesa al mando del Conde de Essex. Esta invasión supuso, además de la destrucción de gran parte del patrimonio histórico-artístico de su etapa medieval, la desaparición de la mayor parte de la documentación generada desde la reconquista de la ciudad por Alfonso X el Sabio en 1264⁴. Y por eso, escasa es la información tanto en los archivos catedralicio y diocesano como en el de protocolos notariales gaditano, ambos esquilados de tal manera que quedaron meras huellas de lo que fue una documentación en la que sin duda podríamos haber localizado referencias históricas sobre esta obra de arte. Entre estos restos destacan las cuentas de fábrica correspondientes a los años 1561-1573, en las que sin embargo no hay referencias a la cruz procesional, lo que vendría a determinar su cronología anterior a la década de los sesenta del siglo XVI⁵. Pues, lo que sí parece cierto es que fue hecha ex profeso para este templo catedralicio. Una circunstancia que fue puesta en duda por algunos investigadores ante las desastrosas consecuencias del saqueo angloholandés. Así lo expresaba Romero de Torres en su catálogo monumental de la provincia de Cádiz, quien basándose en una petición del cabildo gaditano, afirmaba que la obra ingresó en el templo después de la aludida

3 La primera vez que se reseña la cruz procesional de la catedral es en la obra de J. DE URRUTIA, *Estudio Histórico-Artístico de la Catedral de Cádiz*. Cádiz, 1843, p. 218. En este libro se hace alusión a su mérito y a la tradición que la vinculaba con la donación hecha por Alfonso X el Sabio tras la conquista de la ciudad, basada en las alusiones incluidas en F. G. DE LA CONCEPCIÓN, *Emporio del Orbe. Cádiz Ilustrada*. Ámsterdam, 1690, p. 515. Posteriormente se dio dicha atribución a Juan de Arfe y ha sido recogida en los siguientes trabajos: E. ROMERO DE TORRES, ob. cit., t. I, p. 340, t. II, fig. 221; P. ANTÓN SOLÉ, «La iglesia gaditana en el siglo XIII». *Cádiz en el siglo XIII*. Cádiz, 1983, p. 47; *La Catedral Nueva* ob. cit., pp. 28-30; L. PÉREZ DEL CAMPO, *Las Catedrales de Cádiz*. León, 1988, p. 88; J. y L. ALONSO DE LA SIERRA, ob. cit., p. 42. Sin duda la cronología atribuida a la pieza es anacrónica, ya que realmente la actividad del artista leonés se desarrolla durante la segunda mitad del siglo XVI.

4 F. P. DE ABREU, *Historia del saqueo de Cádiz por los ingleses en 1596*. Cádiz, 1866.

5 Realmente se conserva muy parcialmente, y la serie de fábrica catedralicia comienza en 1598. Censo-guía de Archivos de España e Iberoamérica. <http://censoarchivos.mcu.es>.

invasión⁶. Se trataba de una petición epistolar, fechada el 29 de enero de 1597, que el mismísimo Felipe II hacía en nombre de los canónigos gaditanos al cabildo catedralicio de Sevilla, para que les cediera plata y ornamentos ya que «...*haviendose apoderado el enemigo Ingles de aquella ciudad, robó y saqueó todos los ornamentos y plata del servicio de la Iglia. Catedral...*»⁷. No obstante, cierto es que, según se desprende del acuerdo capitular del cabildo hispalense del 10 de julio de 1598, lo que se entregó a la Catedral de Cádiz fueron cuantías dinerarias, sin mencionarse ninguna pieza de plata⁸. Y sin duda obras nuevas se fabricaron para esta Santa Iglesia, e incluso ingresaría alguna procedente de otra institución religiosa que supliese así, al menos en un primer momento, las imperiosas necesidades litúrgicas, pero no fue el caso de la cruz que estudiamos, la cual se salvó del aludido saqueo. Nos basamos en la declaración que hace el cronista contemporáneo a estos hechos, Agustín de Horozco, quien deja zanjada esta cuestión, al afirmar en 1598 que no se destruyeron en el saqueo «...*algunas pocas cosas de plata i entre ellas dos piezas escogidas de buenas: una custodia, que sirve el día del Santísimo Sacramento, i una cruz de manga, bella i de gentil hechura por todo estremo, aunque quedó del humo maltratada i aboiada de haberse guardado en un carnero o bóveda...*»⁹. Por lo tanto, queda claro que el Cogollo y la cruz se escondieron durante la invasión y luego ambas piezas fueron recuperadas y restauradas para su vuelta al culto, como ya pudo comprobar la Doctora Sanz en su estudio de la custodia gótica¹⁰. En definitiva, lo que sacamos en claro de todas estas noticias es que la pieza debió ser encargada por el cabildo catedralicio gaditano a mediados del siglo XVI, y así lo creemos, pues además es fiel reflejo de los cánones de la platería plateresca de estos años.

Por ello, en primer lugar, lo que queremos dejar claro es que el diseño y la estética de esta cruz no se corresponden con los modelos dominantes en la obra del genial escultor de plata y oro Juan de Arfe y Villafañe. Tanto es así que dicha atribución ha sido obviada por toda la bibliografía especializada que ha estudiado

6 E. ROMERO DE TORRES, ob. cit., t. I, p. 341. Igualmente el historiador Adolfo de Castro al hacer alusión a estos hechos históricos, alude al robo de todo lo que poseía la Catedral y a que se celebró la primera misa con una cruz de madera y con unos pocos ornamentos prestados. A. DE CASTRO, *Historia de Cádiz y su provincia. Desde los tiempos remotos hasta 1810*. Cádiz, 1858, p. 411.

7 F. P. DE ABREU, ob. cit., cap. VIII.

8 Ibídem, cap. IX. Conocido es como igualmente parte del cabildo gaditano se refugió en la ciudad de Medina Sidonia durante el saqueo y hubo intenciones de trasladar allí la sede episcopal ante la pésima situación de Cádiz, al igual que en otros momentos anteriores. A. DE CASTRO, ob. cit., p. 418.

9 A. DE HOROZCO, *Historia de la ciudad de Cádiz*. Cádiz, 1845, lib. V, cap. 7º, p. 253. Fray Jerónimo de la Concepción vuelve a referir la salvación de estas dos piezas, F. G. DE LA CONCEPCIÓN, ob. cit., p. 515. En relación a la custodia, el primero que expresó su pertenencia originaria a la Catedral de Cádiz fue H. SANCHO DE SOPRANIS, «La Custodia de la Catedral de Cádiz. Estudio y documentos». *Archivo Hispalense* 107, 1961, p. 263.

10 M.J. SANZ, *La Custodia de la Catedral...* ob. cit., p. 21.

al mencionado artista¹¹, siendo evidente que esta cruz muestra un estilo mucho más cercano al arte de su padre Antonio de Arfe y al de toda la generación de artista que protagonizaron el devenir histórico de la platería española del Pleno Renacimiento. Además, por una serie de razones lógicas de análisis estético e histórico, estamos convencidos que dicha creación debió salir de un taller más cercano y andaluz. Y si tenemos en cuenta que en Cádiz para estos años no abundaban los profesionales en este arte, y que el cabildo gaditano y sus templos más importantes encargaban sus principales obras a los talleres sevillanos, parece razonable pensar en este centro de producción como posible origen de la cruz procesional. Ejemplo de lo expresado son los numerosos trabajos realizados por los plateros Juan Tercero, Antonio Láinez y Francisco de Alfaro para la Iglesia Mayor de Medina Sidonia y la Catedral de Cádiz durante las décadas de 1560 y 1570¹². Además, como comprobaremos seguidamente, la cruz se acerca a los presupuestos estéticos impuestos en la Sevilla de la época y especialmente a los determinados por los talleres catedralicios, regentados desde mediados de la centuria por la familia de los Ballesteros. De hecho, hemos localizado en el medallón del crucero de la cruz una marca muy borrada, en la que creemos ver el remate de las letras D y O, que se acerca al punzón utilizado por

11 Sobre Juan de Arfe: F.J. SANCHEZ CANTON, *Los Arfes. Escultores de oro y plata*. Madrid, 1920; M.J. SANZ, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1979, 2ª Edición 2007; J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La custodia de Juan de Arfe del Museo de Santa Cruz de Toledo». *Archivo Español de Arte* 197, 1977, pp. 9-29; «El platero Juan de Arfe y Villafañe». *Iberjoya* 1983, pp. 3-22; *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 356-357; M.V. HERRÁEZ, «Los Arfe: Teoría y Praxis». *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 91-110; «La Familia de los Arfe». *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*. Sevilla, Fundación el Monte, 2003, pp. 15-42; J.M. PALOMERO, «La platería en la Catedral de Sevilla». *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1985, pp. 575-645; M.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio». *Archivo Español de Arte* LXXVI, 304, 2003, pp. 371-388; «Algunas cuestiones pendientes sobre las estampas de la Varia Commensuración de Juan de Arfe y un posible dibujo inédito de Pedro Rubiales». *De arte: revista de historia del arte* 4, 2005, pp. 63-74; «Un manuscrito muy poco conocido de la «Varia Commensuración» de Juan de Arfe». *Goya: Revista de arte* 311, 2006, pp. 67-78; «La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe». *Archivo Español de Arte* LXXIX, 315, 2006, pp. 313-319.

12 Concretamente nos referimos a las andas y custodia que fueron labradas por Juan Tercero y Francisco de Alfaro entre 1565 y 1575, y también las piezas conservadas del platero Antonio Láinez en el templo mayor de Medina Sidonia, segunda sede en importancia del obispado de Cádiz. M. RAMOS ROMERO, *Medina Sidonia. Arte, Historia y Urbanismo*. Cádiz, 1981, p. 295, A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «Un trabajo conjunto de los plateros Juan Tercero y Francisco de Alfaro». *Laboratorio de Arte* 19, 2006, pp. 463-473. Para ratificar además lo expresado, hemos localizado una obligación, del 9 de julio de 1570, entre Francisco de Alfaro y el obispo gaditano don García de Haro, para labrar dos candelabros, dos cetros, una cruz y unas vinajeras, posiblemente destinadas a la Catedral de Cádiz. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla. Legajo 8412, oficio 14, libro 3º de 1579, ff. 150r-151r. Además, tenemos a este mismo platero siendo apoderado por el canónigo de la Catedral de Cádiz Juan de Salazar el 25 de marzo de 1580, para que cobrase 14 ducados adeudados por el arzobispo de Rojas y Sandoval por su actividad como visitador. Archivo Provincial Histórico de Cádiz. Sección de Protocolos Notariales de Cádiz. Legajo 4358, oficio 19, Francisco Díaz Enríquez, libro de 1579-1580, f. 334r-v.



LÁMINA 2. Nudo de la Cruz Procesional. Catedral de Cádiz.

Hernando de Ballesteros el Viejo en la década de 1550, concretamente al compuesto por la abreviatura FER^{DO} y la ballesta en el lateral derecho, lo cual, junto a las similitudes estéticas que presenta esta obra con otras documentadas y marcadas que seguidamente razonaremos, nos lleva a atribuirle con más fundamento al taller del platero catedralicio hispalense¹³.

Comenzando así el análisis estético de este crucero, nos resulta bastante común el formato torreado del nudo. Sobre un enchufe en forma de columna abalaustrada decorada con grutescos y acantos y rematado con elegante capitel corintio, se levanta esta macolla cuya traza reproduce una torre de dos cuerpos (lám. 2). El inferior

13 M.J. SANZ, «Firmas, rúbricas y marcas de una familia de plateros sevillanos, Los Ballesteros». *Laboratorio de Arte* 1, 1988, pp. 97-116; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros, una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, 2007, pp.53-55.

sigue el modo de templete hexagonal, cuyos lados se articulan a base de pilastras cajeadas, ocultadas por salientes balaustres, que enmarcan hornacinas aveneradas, siguiendo así un esquema similar al de los retablos contemporáneos. Asimismo se remata con un entablamento quebrado que sigue el mismo diseño que el basamento donde se asienta. Semejante planteamiento arquitectónico, pero de tamaño menor y en clara proporción con sus medidas, presenta en el segundo cuerpo, igualmente articulado con pilastras, balaustres, hornacinas aveneradas y entablamento, aunque con la salvedad, y es algo lógico, de la aparición de un casquete semiesférico achatado coronándolo, el cual sirve además de apoyo al árbol de la cruz. El origen de esta estructura hay que buscarlo sin duda en las cruces góticas castellanas de fines del XV y principios del XVI¹⁴, que fueron recibiendo paulatinamente ornamentos y luego elementos propios de una balbuciente arquitectura plateresca que se impondrá a partir de la década de 1540¹⁵. Pero si bien esta evolución se hizo evidente en Castilla, siguió la misma deriva en Andalucía, ya que gracias a la llegada de plateros castellanos, estos diseños fueron una realidad. Un argumento que expusimos en su momento cuando estudiamos el nudo de la Cruz de Cristal de la Catedral de Sevilla, obra de Hernando de Ballesteros y fechada en 1557¹⁶, el cual es prácticamente idéntico en su diseño estructural y ornamental a esta manzana de la cruz de Cádiz, lo que junto a las razones antes expuestas, nos permite reafirmar su filiación a la creatividad de estos talleres catedralicios. Cuanto más, demostramos en su día la procedencia castellana del platero y su presencia en Alcalá de Henares, de cuyos talleres igualmente salieron arquitecturas muy similares en algunos de los cruceros que se labraron en estos años¹⁷.

14 Entre las piezas góticas más singulares que siguen esta misma estructura, destacan la cruz de la Catedral de Córdoba, labrada por Enrique de Arfe entre 1515 y 1518 o las vallisoletanas hechas por Pedro de Ribadeo a principios del siglo XVI y que se conservan en la colegiata de Osuna y en la iglesia parroquial de San Pedro de Mucientes (Valladolid); M. NIETO y F. MORENO, *Eucarística Cordubensis*. Córdoba, Caja Sur, 1993, pp. 15-16; M.J. SANZ, *Catálogo de orfebrería de la Colegiata de Osuna*. Sevilla, 1979, p. 20-31; J.C. BRASAS, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p. 111-112, 128, fig. 44-47; 105-108.

15 Ello se puede comprobar en obras tan relevantes como la cruz de la parroquia albaceteña de Villarobledo, del conquense Francisco de Becerril y finalizada en 1541. A. LOPEZ-YARTO, *Francisco Becerril*. Madrid, 1991, pp. 24-25, lám. 17. Igualmente en Valladolid es común encontrarnos piezas semejantes como el ejemplar procedente de Mananillo y conservado en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, la cruz parroquial de Villavicencio de los Caballeros (Valladolid), la de Mayorga de Campos (Valladolid), o la de Becilla del Valderabuey (Valladolid). J.C. BRASAS, ob. cit., pp. 160-163.

16 M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. I, p. 162; J.M. PALOMERO, ob. cit., pp. 631-632; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros...* ob. cit., pp. 94-100.

17 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros...* ob. cit., pp. 33-40. Ejemplos de los talleres alcalaínos son la cruz de la Colegiata de Pastrana (Guadalajara), realizada por Juan Francisco Faraz hacia 1552 o la cruz de la Catedral de Jaén, obra algo más tardía, fechada hacia 1570 y labrada por el platero alcalaíno Marcos Rodríguez. M.C. HEREDIA MORENO y A. LOPEZ-YARTO, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, pp. 226-227, 248-250.



LÁMINA 3. Detalle de la Cruz Procesional. Catedral de Cádiz.

Asimismo en lo ornamental repite los clásicos presupuestos del Plateresco, con cabezas aladas de querubes y grutescos en los frisos de las cornisas, cresterías de foliáceas que en las del primer cuerpo enmarcan bustos femeninos *a la antigua*, remates de perillas bulbosas en el segundo cuerpo, pequeñas estrellitas en las enjutas de los arcos de las hornacinas, así como otros tantos detalles decorativos comunes en esta época. Aunque lo que sí nos parece bastante original y avanzado es la aparición de figurillas de bulto delante de los soportes columnarios, en los salientes de las cornisas antes aludidos. Y lo creemos así ya que será una solución que tendrá bastante predicamento en el retablo y en las piezas de plata manieristas y cuya fuente de inspiración parece encontrarse en la portada del Libro II del tratado de Sebastiano Serlio, fechada en 1545¹⁸.

18 M. VARAS RIVERO, «Francisco de Alfaro y la teoría arquitectónica: las custodias procesionales de Marchena, Écija y Carmona». *Laboratorio de Arte* 17, 2004, pp. 183-184.

Desafortunadamente el ejemplar sevillano presenta una cruz labrada por el oribe Lázaro Hernández Rincón en 1606, por lo que es imposible comprobar que tipo de coincidencias podrían existir entre la originaria cruz de Ballesteros y el ejemplar que estudiamos¹⁹. Tampoco tenemos ninguna cruz similar en el quehacer artístico del platero catedralicio, aunque su diseño está dentro de la tradición. De nuevo vemos un recuerdo del modelo gótico, especialmente en sus brazos rectos rematados en terminaciones cuadrilobuladas (lám. 3) que sin duda tienen su origen en las flores de lis medievales que paulatinamente se fueron transformando en ensanchamientos lobulados con la llegada del Renacimiento²⁰. Aunque en esta ocasión, el recuerdo se hace más lejano ante su conformación a base de cuatro medallones moldurados y figurados de clara estirpe clásica. Asimismo para reafirmar su concepto centrado y cruciforme, aparece un querubín alado en el centro, y en los ángulos unas perillas envueltas en jugosos acantos, que igualmente coronan las terminaciones extremas de la cruz y los ángulos del crucero. En este caso, la medalla muestra un marco lobulado que le imprime una mayor blandura formal y originalidad, aunque quizás pueda ser el resultado de una reforma barroca posterior. Todos estos elementos de los extremos le dan un aspecto contundente y aparatoso, reduciendo por ello el tramo recto de sus brazos, que igualmente van festoneados por las tradicionales perillas entre roleos en disposición triangular. La superficie de estas partes rectas se cubre de una delicada y estilizada ornamentación de candelieri, con roleos rematados por máscaras, algún trofeo y angelote insertado entre los tallos vegetales, así como otros ornamentos de tradición plateresca, derivados evidentemente de las estampas presentes en los talleres de la época, especialmente las de Zoan Andrea, Nicoletto da Modena, Giovanni Antonio da Brescia, Lucas van Leiden o Heinrich Aldegrever entre otros²¹.

La originalidad de este diseño, a pesar de estar dentro de la tradición aludida, hace que no encontremos ejemplares similares contemporáneos en la platería castellana y andaluza. Aunque si tenemos en cuenta la traza diseñada por Hernando de Ballesteros el Mozo para la cruz procesional de la parroquia de Lora del Río, obra entregada en 1570, apreciamos como el modelo de salientes lobulados era también

19 J.M. PALOMERO, «Cruz patriarcal de cristal blanco». *Magna Hispalense. El Universo de una Iglesia*. Catálogo de la exposición. Sevilla, 1992, pp. 530-531.

20 Estos modelos los encontramos en todos los territorios hispánicos, y también en el ámbito sevillano, como las cruces góticas con terminaciones flordelisados de Zufre y Sanlúcar la Mayor. Igualmente la inclusión en las terminaciones de cuadrilóbulos en cruces del Primer Renacimiento la hallamos en Bonares, Garaloza e Hinojales. M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, t. I, figs. 14, 29, 32, 35; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...* ob. cit., pp. 13-15, 40-41.

21 M.J. ZUCKER, *Early Italian marster. The Illustrated Bartsch*. New York, 1984, vol. 25 (commentary), pp. 231-238, 291-303, 366-376; R.A. KOCH, *The Aldegrever, Bink, Pencz. The Illustrated Bartsch*. New York, 1980, vol. 16, 8, pp. 225-260. AA. VV., *16th German Artist. Hans Baldung Grien, Hans Springinklee, Lucas van Leiden. The Illustrated Bartsch*. New York, 1981, vol. 12, 7, pp. 298-299, figs. 161 (427), 162 (427).

una fórmula empleada por estos obradores²². Igualmente otros plateros cordobeses colocaron medallas de esta misma guisa en las terminaciones de sus cruceros, como lo comprobamos en los casos conservados de Diego Fernández Rubio y Diego de Alfaro²³. Medallones moldurados que tampoco fueron extraños en el quehacer artístico de Ballesteros el Viejo ya que los emplea de manera monumental en sus arquetas relicario de la Catedral de Sevilla, además de aparecer también en otras piezas de este momento que guardan celosamente su anonimato²⁴.

Asimismo, el recuerdo bajomedieval se mantiene al reproducirse en dichos medallones un completo ciclo iconográfico que resume de una manera bastante clara la *Historia Salutis*. Sin lugar a dudas, la representación de los hechos principales de la vida de la Virgen y de Cristo, es consecuencia de las pautas devocionales y de meditación íntima propuesta por la llamada *Devotio Moderna* y que en Castilla, Aragón y Andalucía generó la proliferación de estos argumentos temáticos en los grandes retablos y que se manifestó también en estos cruceros que venían a representar a toda la comunidad o congregación a la que pertenecía, además de ser el símbolo propiamente dicho de la Redención²⁵. En su divulgación tuvo un peso importante las reflexiones teológicas incluidas en *Vita Christi*, que tras la invención de la imprenta recogía xilografías ilustrativas y que se convirtieron en verdaderas obras de referencia para muchas de estas creaciones como tendremos ocasión de comprobar²⁶.

El ciclo iconográfico se inicia en la milagrosa concepción de la Virgen María en el nudo y se concluye con la representación de su Asunción reproducida en el medallón central del reverso de la cruz. Así, en las capillas inferiores del nudo se recrean los hechos principales de la vida de la Virgen y parte de la infancia de Cristo. Como venía siendo habitual en estas composiciones, el primer tema es el mítico *Abrazo Místico de Joaquín y Ana en la Puerta Dorada*, inspirado en la leyenda apócrifa y que venía a reafirmar la por entonces creencia de la concepción pura y sin mancha de la Madre de Dios. La escena sigue las pautas de la tradición gótica, donde delante de una puerta los dos personajes se abrazan con la ayuda de un ángel que los acerca para que así tuviese lugar la concepción milagrosa. Entre los referentes cercanos destaca la tabla que Alejo Fernández pintó para la viga pictórica del retablo mayor

22 M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana...* ob. cit., t. I, pp. 156-157; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...* ob. cit., pp. 214-216; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros...* ob. cit., pp. 143-147.

23 F. MORENO CUADRO, *Platería Cordobesa*. Córdoba, 2006, pp. 66-64.

24 M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana...* ob. cit., t. I, p. 154; J.M. PALOMERO, «La platería ...» ob. cit., pp. 599-600; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros...* ob. cit., pp. 108-112. Los ejemplos pueden ser la cruz procesional de Rociana del Condado o la cruz de altar de la parroquia de Almonte. M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería...* ob. cit., t. I, figs. 64, 66.

25 F.J. HERRERA GARCÍA, «Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla». *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla, 2009, p. 50.

26 S. SEBASTIÁN, *Mensaje simbólico del Arte Medieval*. Madrid, 2009 (4ª edición), pp. 378-379.

de la Catedral hispalense y que igualmente reproduce la *Natividad de la Virgen* de manera muy parecida a la que presenta seguidamente la cruz, en ambos casos recreándose posiblemente en grabados alemanes de finales del siglo anterior²⁷. Así, en un ambiente de casa acomodada aparece Santa Ana recostada en su cama y San Joaquín delante junto a la matrona y sirvientas aseando y asistiendo a la niña recién nacida. Tras estas dos escenas de tradición apócrifa, comienza la narración evangélica con el episodio de la *Anunciación*. Aquí María está arrodillada recibiendo el anuncio del arcángel Gabriel, igualmente en postura orante y frente a ella, centrando la composición el jarrón simbólico de azucenas, alusivo a la milagrosa concepción acontecida y todo inspirado posiblemente en un grabado de Lucas van Leyden²⁸. En la siguiente capilla el relieve reproduce el pasaje de la *Visitación*, con el abrazo entre María y su prima Isabel entre dos pórticos y junto a sus respectivos maridos, tal y como fue tradicional durante el Renacimiento. Cercana a xilografías alemanas nos parece la narración del *Nacimiento de Cristo*²⁹. En primer plano aparece el Niño Jesús desnudo sobre el pesebre siendo adorado por sus padres, María arrodillada y orante y el anciano José sentado y sorprendido ante la llegada de los adoradores. Todo ello en un ambiente de ruina clásica, con unos arcos partidos cerrando en el lateral derecho la composición y una montaña donde se asoman los primeros pastorcillos que reciben el anuncio de un angelillo que revolotea en el centro de la escena. La *Epifanía* reproduce el esquema tradicional, la Virgen entronizada bajo un pórtico almenado presenta a su hijo a los tres Reyes Magos, recordando en mucho una estampa firmada por Martín Schongauer³⁰.

Además, la iconografía del nudo se completa con los doce apóstoles, siguiendo esquemas igualmente comunes en las cruces contemporáneas, como en la ya aludida en varias ocasiones y conservada en la Catedral de Sevilla. Así, delante de los balaustres de este primer cuerpo de la manzana, hallamos a San Pedro con sus características llaves, a San Andrés con su cruz en aspa, a San Juan Evangelista con la copa de veneno, a San Felipe con la cruz, a San Mateo con el ángel y escribiendo con una pluma su

27 J.M. SERRERA, «Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla». *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985, pp. 366-367, fig. 352. La escena de la natividad de la Virgen se acerca a la composición propuesta por Martín Schongauer y que luego también reproduce Durero en su ciclo de la Vida de la Virgen. J. CAMPBELL HUTCHISON, *15th Century German Artists. Master Es. Master FVB, Schongauer, Mair von Landsb. The Illustrated Bartsch*. New York, 1980, vol. 8, 6, p. 247, fig. 33 (134), W.L. STRAUSS, *16th century German Artists. Albrecht Dürer. The Illustrated Bartsch*. New York, 1981, vol. 10 (commentary), pp. 117, 119 y 352, fig. C3 He. 1712.

28 AA. VV., *16th German Artists...* ob. cit., p. 167, fig. 35 (357).

29 Se asemeja en su composición a un grabado de Heinrich Aldegrever, R.A. KOCH, ob. cit., p. 155, fig. 39 (373).

30 J. CAMPBELL HUTCHISON, *Early German Artists. Martin Schongauer, Ludwig Schongauer, Master I. E. Schongauer Copyists. The illustrated Bartsch*. New York, 1996, vol. 8, 1, p. 27, fig. 006. Luego Raimondi recrea este mismo tema de una manera muy parecida, como se puede ver en K. OBERHUBER, *The works of Marcantonio Raimondi and of his school. The Illustrated Bartsch*. New York, 1978, vol. 26, 14 (p. 1), p. 27, fig. 16 (17).

evangelio, y a un grandilocuente San Pablo con su espada. En las hornacinas superiores aparecen los seis restantes: San Judas Tadeo con su lanza, San Bartolomé con su piel, Santiago el Mayor con su tradicional callado de peregrino y Santiago el Menor con su libro, además de Santo Tomás y San Simón, este último con la sierra típica de su iconografía. Delante de los balaustres de este segundo cuerpo se ubican seis elegantes angelotes desnudos que portan cestos con frutos, motivos figurativos propios de la época y que también suelen aparecer en los retablos platerescos.

Con respecto a la iconografía desarrollada en la cruz propiamente dicha, como comentamos anteriormente, se centra en los tondos de los extremos y en el crucero, tanto en el anverso como en el reverso. En los tondos del anverso se continúa la narración evangélica de la vida de Cristo, con las dos escenas restantes y más destacadas de la Infancia de Jesús y el resto recreando su Pasión, Muerte y Resurrección. Con respecto a las primeras, aparecen en el remate inferior de la cruz. En el primer medallón se reproduce la escena de la *Presentación del Niño en el Templo*, donde el sumo sacerdote Zacarías recibe de manos de la Virgen al Niño Dios, acompañándolos San José con las palomas preceptivas del rito judío y la sacerdotisa Ana que igualmente lo reconoce como el Mesías. La siguiente de las escenas que cierra este ciclo de la Infancia, es la que recrea el momento de *Jesús entre los doctores del templo de Jerusalén*. Enmarcado por una hornacina avenerada y sobre una plataforma se yergue el divino infante que con gesto grandilocuente diserta sobre las profecías antiguas que venían a determinar la venida del Salvador, lo cual fue causa de asombro entre los sabios sacerdotes que se disponen de manera ordenada a ambos lados. Sin duda, se trata de una composición muy semejante a la que igualmente recrea el pintor Pedro de Campaña en una de sus tablas del retablo de la Purificación de la Catedral de Sevilla, fechado en 1555³¹. En los otros dos tondos se inicia el relato de la Pasión. Como fue habitual en esta época en toda Europa, se recurre a las creaciones de Durero, y en especial a sus ciclos grabados pasionistas como fuente de inspiración. En este caso, la llamada Pequeña Pasión del artista germano es la que marcará la impronta de las dos que se recogen en esta parte de la cruz, en concreto la *Entrada de Jesús en Jerusalén* y la *Santa Cena*³². La primera presenta a Jesús sobre el burro de perfil siendo recibido por el pueblo en la puerta de la ciudad y acompañado por sus apóstoles. La Última Cena, por lo que podemos intuir tras la figura del crucificado que lo oculta parcialmente, reproduce la típica mesa circular donde se disponen los discípulos presididos por Jesús en el momento de la comunicación de la traición de Judas, argumento tradicional en esta iconografía antes del Concilio de Trento³³.

31 E. VALDIVIESO, *Pedro de Campaña*. Sevilla, 2008, p. 105, lám. 54.

32 W.L. STRAUSS, *16th century German Artists. Albrecht Dürer. The Illustrated Bartsch*. New York, 1980, vol. 10, pp. 117 y 119.

33 Tras el Concilio el argumento será la Santa Cena en el momento de la Consagración conmemorando el momento de la institución de la Santa Misa. E. MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, 2001, pp. 75-78.

En el remate cuadrilobulado de la izquierda sigue el relato de la Pasión de Cristo. Aquí se inicia con el pasaje del *Lavatorio de los pies a los apóstoles*, donde de nuevo vemos su fuente de inspiración en el grabado de esta misma temática de la Pequeña Pasión del artista germano³⁴. Le sigue la representación de la *Oración en el Huerto de los Olivos*, en la que por la disposición del Jesús orante en conversación con el ángel y los apóstoles recostado en la parte inferior, creemos ver su modelo en una estampa bastante popular realizada por Martín Schongauer³⁵. Continuando el relato aparece en el siguiente medallón el *Prendimiento de Jesús*, donde además del beso de Judas también se recrea el momento en el que Pedro empuñando la espada corta la oreja al sirviente Marco que aparece caído delante de Cristo, composición que se acerca a las que se recrean tanto en las series pasionistas del mencionado Martín Schongauer como en la del anónimo maestro reconocido por las iniciales E. S³⁶. El último de los temas que recoge esta parte de la cruz es el momento en que *Jesús es llevado ante Anás*, rodeado de personajes grotescos, y donde uno de ellos está haciendo el ademán de abofetearlo, pudiendo estar inspirado nuevamente en una estampa de Schongauer o igualmente en otra del maestro del anagrama Jx8, ambas de finales del siglo XV³⁷.

La narrativa de la Pasión continúa en el cuadrilóbulo del brazo derecho. Se inicia con el tondo de la *Flagelación*, con un planteamiento muy semejante al que se presenta en el relieve del retablo mayor de la Catedral de Sevilla o en el que Roque de Balduque reproduce en su retablo de la Concatedral de Santa María de Cáceres, en ambos casos inspirados también en los grabados de Martín Schongauer y sus discípulos anónimos³⁸. Cristo centra la composición, el cual atado a una alta columna recibe los latigazos de dos sayones laterales con actitudes gesticulantes y forzadas. El medallón siguiente reproduce el momento de la *Coronación de Espinas*, igualmente semejante al relieve de esta temática del aludido retablo mayor sevillano, y cercana a otra xilografía de Schongauer³⁹. Aquí Cristo de nuevo centra la escena, apareciendo sentado y rodeado de tres sayones que le imponen la corona de espinas con largas cañas. El siguiente relato es la *Presentación de Jesús al pueblo*, en esta ocasión, semidesnudo y con la corona de espinas, la clámide

34 W.L. STRAUSS, ob. cit., vol. 10, p. 120.

35 J. CAMPBELL HUTCHISON, *Early German artist. Martin Shongauer...* ob. cit., pp. 77-78, fig. 019C11, 019C13, 019C14.

36 J. CAMPBELL HUTCHISON, *Early German artist. The Illustrated Bartsch*. Nueva York, 1980, n. 8, vol. 6, p. 1^a, p. 24; *Early German artist. Martin Shongauer...* ob. cit., p. 81, fig. 020.C5.

37 J. CAMPBELL HUTCHISON, *Early German artist. Martin Shongauer...* ob. cit., p. 153, fig. 3 (70), p. 224, fig. 11 (125).

38 Concretamente se acerca al maestro anónimo o monografista que firma con A. G. F.J. HE-RRERA GARCÍA, ob. cit., p. 51, fig. 44, 43. Igualmente sigue el mismo modelo Roque Balduque en el retablo mayor de la concatedral de Cáceres, coetánea a nuestra cruz. F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Concatedral de Cáceres. Santa María la Mayor*. León, 1993, p. 29.

39 J. CAMPBELL HUTCHISON, *Early German artist. Martin Shongauer...* ob. cit., p. 88, fig. 023C2.

sobre los hombros y la caña, reproduciendo así el clásico *Ecce Homo*. A su lado aparece Pilatos que lo presenta a un pueblo que se ubica frente al estrado, en parecida disposición a una estampa de este mismo tema firmada por Durero⁴⁰. En el último de los medallones aparece *Jesús caído cargando con la cruz* en la vía Dolorosa y su encuentro con la Verónica. Nuevamente la fuente de inspiración de este relieve argénteo está en los esquemas grabados alemanes, concretamente en el del maestro alemán que firma con el anagrama A G, y que de igual modo Roque Balduque utiliza en el relieve del mismo tema del tercer cuerpo del retablo de la Concatedral cacereña⁴¹. Además, esta iconografía se completa con el medallón del crucero, que como es tradicional reproduce un paisaje natural en el que se perfilan las murallas de Jerusalén y que sirve de telón de fondo al Crucificado que de manera monumental cuelga de esta cruz. No obstante, en esta ocasión, presenta la peculiaridad de incluir otro pasaje pasionista, que completaría la narración que estamos describiendo, y es *La salida de Cristo de la ciudad de Jerusalén cargando con la cruz y encaminándose hacia el Calvario*, montículo que centra el paisaje del medallón y donde ya se describen además las tres cruces en su cúspide. No dudamos que la recreación de la naturaleza esté inspirada en las composiciones alemanas y flamencas de la primera mitad del siglo XVI, pero la escena figurada inferior respira un romanismo propio de mediados de esta misma centuria y que se asemeja a la pintura de esta temática de Rafael y que hoy se halla en el Museo del Prado⁴². Tanto en las figuras santas como en los sayones, especialmente en la figura del soldado que arenga a caminar a Cristo, musculoso y dando la espalda al espectador, vemos ese paralelismo.

Como hemos comentado la *Crucifixión* se reproduce en el majestuoso crucificado que pende de la cruz. Esta elegante y estilizada escultura de bulto creemos que fue añadida tras la restauración acometida a la obra después del saqueo angloholandés de 1596, pues sigue el prototipo manierista miguelangelesco difundido por Guglielmo della Porta⁴³. La Pasión se completa en los cuatro medallones del brazo superior, donde el primero recoge el momento del *Descendimiento de Cristo de la Cruz*. La escena se inspira claramente en el famoso grabado de Marcoantonio Raimondi, que se basa a su vez en una composición de Andrea Mantenga y que también sirvió de modelo para artistas como Pedro de Campaña o Roque de Balduque, aunque aquí sólo aparecen los tres varones, dos descolgando a Cristo de la cruz y un tercero sosteniéndolo, sin las Marías en la parte inferior como lo hacen en el grabado y

40 W.L. STRAUSS, ob. cit., vol. 10 (commentary), pp. 37-38, figs. C1 (B.18a(40)), C1 (B.18.b (40)).

41 I. VAN MECKEMER, *Early German Artist. The Illustrated Bartsch*. Nueva York, 1981, n. 9, vol. 6, p. 324, 9-I (347); F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit., p. 29.

42 K. OBERHUBER, ob. cit., pp. 44-45, figs. 28-I (34), 28 A-1 (34).

43 R., SANCHEZ LAFUENTE. *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*. Málaga, 1998, p. 184.

ejemplos aludidos⁴⁴. Le sigue el momento de la *Piedad*, María tomando en su regazo el cuerpo de su hijo muerto junto al resto de dolientes que tradicionalmente la acompañaron, también acercándose a una composición rafaelesca de Raimondi⁴⁵. En el siguiente pasaje que reproduce *El traslado y deposición de Cristo en el Sepulcro*, se vuelve a recurrir a un modelo italiano, en este caso inspirándose en una estampa de Andrea Mantenga⁴⁶. Y coronando la cruz y como colofón de todo lo narrado, el medallón superior recoge la *Resurrección*, que como fue habitual en esta época, recrea el esquema de la estampa de Durero incluida en la Gran Pasión y difundida por toda Europa a partir de 1520⁴⁷ (lám. 3).

Aunque como dijimos en un principio el ciclo iconográfico descrito en esta cruz procesional se remata en el reverso del mismo, en cuyo medallón central se describe el tradicional tema mariano, siempre omnipresente en este tipo de piezas durante el Renacimiento. Hablamos de la *Asunción de la Virgen* que sigue un esquema muy parecido a aquel relieve que labró Hernando de Ballesteros el Viejo para uno de los portapaces de la Catedral de Sevilla y que coincide igualmente con obras coetáneas de Pedro de Campaña y Roque de Balduque, entre otros muchos creadores sevillanos⁴⁸. Se ha señalado recientemente que la disposición de María orante y rodeada de ángeles que terminan coronándola proviene de una pintura realizada por Polidoro de Caravaggio para la iglesia de Santa María delle Grazie alla Peschería en Nápoles, y que fue difundida gracias a un dibujo preparatorio durante la primera mitad del siglo XVI⁴⁹. Posiblemente tuvo conocimiento de este diseño el pintor flamenco Pedro de Campaña, quien lo reproducirá en varias ocasiones durante su etapa sevillana, lo que terminará siendo un referente para los artistas de la ciudad, entre los que pudo estar el autor de este relieve argénteo.

En los medallones de los extremos se reproducen bustos de santos y profetas. De grandes gesticulaciones y acompañados de sus atributos, estos bustos siguen los mismos planteamientos empleados en obras como la arqueta de los santos Germán y Servando de la Catedral de Sevilla de Hernando de Ballesteros el Viejo, o la cruz de la parroquia de Lora del Río labrada por su hijo⁵⁰. En todos estos

44 K. OBERHUBER, ob. cit., p. 47, fig. 32 (37). El grabado de Mantegna aparece en D. LANDAU y P. PARSHALL, *The Renaissance print: ca. 1470-1550*. Yale University Press, 1996, p. 67; los ejemplos pictóricos y escultóricos en E. VALDIVIESO, ob. cit., pp. 88-89; F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit., p. 26.

45 K. OBERHUBER, ob. cit., pp. 54-57, figs. 37 (43), 37B (43), 38A (44), 39 (44).

46 D. LANDAU y P. PARSHALL, ob. cit., p. 66, fig. 45.

47 W.L. STRAUSS, ob. cit., vol. 10, p. 110, fig. 15 (118).

48 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros...* ob. cit., pp. 103-104; E. VALDIVIESO, ob. cit., pp. 61-62; F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit., p. 21.

49 El dibujo se conserva hoy en la Royal Library de Windsor Castel. E. VALDIVIESO, ob. cit., p. 62. También puede estar el punto de partida de esta composición iconográfica en un grabado de Benedetto Montagna de la escuela de Vicenza que sigue ese mismo esquema compositivo y está fechado hacia 1500. M.J. ZUCKER, ob. cit., p. 397, fig. 011 S1.

50 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros...* ob. cit., pp. 111-112, 146.

tondos se presentan figuras de medio cuerpo, con rostros muy expresivos y para su definición iconográfica portando una serie de atributos que les hacen más o menos reconocibles. Sin embargo esta identificación se hace difícil en los medallones inferiores de la cruz donde aparece la representación de lo que creemos cuatro importantes personajes del Antiguo Testamento. Concretamente, ante la presencia del *Rey David* con su arpa y de *Moisés* con sus potencias, creemos que el primer cuarteto simboliza el origen del pueblo elegido y de la estirpe de la que vendría la Redención de la Humanidad, es decir, los bustos de *Abraham* y *Salomón*, los cuales suelen acompañar a los anteriores dentro de la significación aludida. Más reconocibles son el resto de personajes. En el brazo lateral izquierdo se representan los inconfundibles *Evangelistas*, de gestos enérgicos y rostros arrebatados, portando sus respectivas escribanías y junto a ellos el tretamorfos. A la derecha, se describen a otros cuatro santos con atributos episcopales, que evidentemente hacen alusión a los cuatro Padres de la Iglesia Occidental: *San Agustín*, *San Jerónimo*, *San Gregorio Magno* y *San Ambrosio de Milán*. En esta ocasión, no existen muchas diferencias entre ellos, todos están mitrados y llevan el báculo de su condición de pastor eclesiástico, si bien San Gregorio se hace reconocible por la tiara papal. Finalmente, también siguiendo las mismas maneras expresivas y mostrando así las revelaciones recibidas de la divinidad, se muestran el último de los cuartetos hagiográficos que completa la iconografía de la cruz. Se trata de los cuatro Profetas Mayores: *Isaías*, *Jeremías*, *Daniel* y *Ezequiel*. Todos presentan filacterias alusivas a sus profecías y revelaciones que se consideraron fundamentales en el anuncio de la venida del Mesías y en su identificación con Jesús. De ahí que la aparición de todos estos personajes no sea rara ni extraña en una cruz procesional, pues si en el anverso se recogía la narración de los hechos, en el reverso se presentan aquellos testigos cuyos textos dieron fe y testimonio de lo anunciado, de lo realizado y de las interpretaciones que con posterioridad forjaron toda la teología de la Salvación, lograda gracias a la Cruz Redentora donde murió Cristo.

Por lo tanto, tras analizar estética, formal e iconográficamente la pieza y ante las evidencias testimoniales y los argumentos históricos aludidos, parece que todo apunta a una más que probable paternidad sevillana, ciudad que comandaba en esta época los diseños artísticos de la parte occidental de Andalucía y cuyos artistas recibían la mayor parte de estos grandes encargos. Y como ya dijimos en un principio, incluso nos atreveríamos a asignarle la posible autoría al taller catedralicio, sin duda, el más innovador y cualificado para acometer una obra de la altura y calidad de la estudiada. Un obrador regentado en la década de 1550 por Hernando de Ballesteros el Viejo, cuya creación documentada y punzonada tiene bastantes concomitancias con esta cruz gaditana como hemos podido argumentar; cuanto más, la presencia del borrado punzón en el medallón del crucero y su coincidencia con el utilizado por el artista durante este mismo periodo cronológico, parecen reforzar nuestra hipótesis, que sin duda podrá ser confirmada, si en algún momento aparece la documentación sobre el proceso de creación de esta magna obra de la platería andaluza del Renacimiento.

El aprendizaje de los plateros sevillanos a mediados del siglo XVI

MARÍA JESÚS SANZ
Universidad de Sevilla

El desarrollo gremial de los plateros sevillanos ha sido ya tratado con anterioridad. Las primeras noticias las dio el incansable investigador José Gestoso, que examinó el archivo del Gremio y Hermandad a finales del siglo XIX, y proporcionó una completa visión de cómo estaba su archivo en esas fechas¹. Casi cien años después nos ocupamos del mismo tema, examinando el mismo archivo, que, aunque se hallaba bastante completo, incomparablemente mejor que los de otros gremios, que prácticamente no existen, sin embargo faltaba bastante documentación de la que había visto Gestoso, especialmente lo relativo al siglo XVI y a las épocas anteriores².

A pesar de la disminución sufrida por el archivo en los años mencionados, existen algunos documentos anteriores al siglo XVI, entre los que se encuentran Ordenanzas de 1344 y de 1376 pero en ellas no menciona el aprendizaje, lo que parece demostrar que no estuvo regularizado antes del siglo XVII. Sin embargo, ya en la época de los Reyes Católicos aparecen las primeras noticias sobre el tema, que se encuentran en la normativa que dieron los Reyes Católicos en 1502 en la que se dice textualmente:

1 J. GESTOSO, *Ensayo para un diccionario de los artistas que florecieron en Sevilla entre los siglos XIII y XVIII inclusive*. Tomo I. Sevilla, 1890-1900, edic fasc. Pamplona, 2001.

2 M.J. SANZ, *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Sevilla, 1991.

«Otrosí, cualquier persona que quisiere ser obrero de oro, o de plata, sea obligado a pagar setenta y un maravedís para la dicha cofradía, si estuviere XXX días en el dicho oficio, contando desde el día que comenzó a ser obrero; y que si antes de los treinta días se fuere desta çibdad, que no pague los dichos maravedís»³.

Se especifica el dinero que tenían que pagar para entrar a aprender en el taller de un maestro, y el tiempo que tenían de prueba, un mes, pero nada se dice del tiempo que habían de permanecer aprendiendo para que pudiesen obtener la cualificación de oficiales, ni tampoco las condiciones en las que serían contratados, especificando las obligaciones del aprendiz y las del maestro.

En 1540 se hace una reforma y ampliación de las ordenanzas de los Reyes Católicos, bastante extensa y específica con respecto al ejercicio de la profesión, pero nada se añade al asunto del aprendizaje, así que probablemente la normativa de los Reyes Católicos siguió vigente hasta que en 1699 se promulgaron unas nuevas ordenanzas. En éstas, en el capítulo XI, se establecía el tiempo de cuatro años para el aprendizaje, pero además se exigían unas condiciones especiales como las de que sus ascendientes habían de ser *«cristianos viejos, limpio de toda mala raça, y de buena vida y costumbres»*⁴. Estas condiciones se hallaban ya en unas desaparecidas Reglas de la Hermandad de San Eligio datadas en la primera mitad del siglo XVI, y hoy desaparecidas, en cuyo capítulo XXXVIII se especifica: *«que ningún platero ha de tener por aprendiz, ni oficial a ningún mulato, ni negro, ni morisco, ni judío, ni que los alcaldes no den licencia para que tengan tiendas los sobredichos»*⁵. A través de estas normativas existentes desde estas fechas, la selección del personal siempre estuvo restringida en todas las ordenanzas posteriores hasta las últimas de 1771. En las ordenanzas de 1699, en el capítulo XI se dice que no podrán entrar como aprendices *«ningún mulato, ni berberisco, ni esclavo»*, como vemos se han cambiado los términos y ahora no aparecen los judíos, ni los negros, pero si los mulatos, y además se mencionan a otros grupos de la sociedad poco valorados como los berberiscos y los esclavos, que debían ser abundantes en estas fechas. En las ordenanzas de 1731 han desaparecido todos estos términos pero se exige que han de ser de padres cristianos viejos, y han de presentar la partida de bautismo. Como vemos en el primer tercio del siglo XVIII la selección seguía, aunque ya no se mencionaran las capas más bajas de la sociedad, sin embargo el ser cristiano viejo ya llevaba aparejado que no podía pertenecer a ninguno de los grupos sospechosos de la sociedad.

3 «De los Orebçes y cambiadores», *Ordenanzas de los Reyes Católicos para Sevilla*, año de 1502, 1ª edición 1527, 2ª edición 1632.

4 M.J. SANZ, ob. cit., pp. 243 y 245.

5 J. GESTOSO, ob. cit., t. I, p. LI.

En las ordenanzas de 1747 se dice que han de ser de «*buenas costumbres, limpios de toda mala raza*», frase que se repite en las de 1755, en este último caso referido a los que aspiran a maestros, mientras que en las de 1771 no se menciona el aprendizaje⁶. Por todo ello parece claro que el gremio de plateros, y su hermandad de San Eligio establecían una selección del personal que iba a ejercer la profesión, eliminando aquellos grupos peor considerados en la sociedad sevillana. No obstante, como ya hicimos notar, estos requisitos no constan en las ordenanzas medievales, las de 1344 y las más extensas de 1376⁷, lo que hace suponer que fueron introducidos en las ordenanzas dadas por los Reyes Católicos. En cualquier caso parece que la selección de los aprendices de plateros se realizaba entre unas capas medias de la sociedad, de cristianismo bien comprobado.

Desde la publicación de las Ordenanzas de 1699 el gremio de plateros estableció un libro donde se registraban todos los aprendices que empezaban a aprender el arte, y a controlar y establecer el tiempo de aprendizaje, que osciló a lo largo de los siglos siguientes entre cuatro y seis años. Antes de estas normativas no existían libros en el gremio en el que se registrasen los contratos entre maestro y aprendiz, a no ser que los posibles libros se hayan perdido. Así pues, las únicas referencias son las existentes en el Archivo de Protocolos Notariales, que recogen toda clase de contratos de los que se llevaban a cabo en la ciudad.

Hemos recogido una serie de contratos realizados en 1550, y a través de ellos pueden conocerse las condiciones en que entraban estos adolescentes en el taller, los años de aprendizaje, y las obligaciones tanto del maestro como del discípulo. En general la edad del inicio oscilaba entre los siete y los dieciséis años en estas fechas, lo que contrasta con las edades en que se iniciaban en otros gremios, que era mucho más baja, incluso en épocas posteriores⁸. No obstante las edades más habituales para entrar en el taller oscilaban entre los siete y los ocho o nueve años, siendo la de los dieciséis poco habitual, pues con esta edad lo normal era que estuviesen trabajando ya en algún oficio. En uno de los casos, el de Pero Gutiérrez, de siete años, su padre afirma que ya era platero, aunque realmente se supone que tenía conocimientos del oficio, aunque dada su edad parece algo difícil.

Aunque en fechas posteriores, cuando el aprendizaje ya estaba completamente regulado, lo normal era que el maestro cobrara al final del aprendizaje por haber enseñado⁹, en esta primera mitad del siglo XVI las condiciones del contrato eran muy diferentes. Lo más llamativo es que los setenta y un maravedís que se establecían en las ordenanzas de los Reyes Católicos no se mencionan en ninguno de los contratos elegidos, ni tampoco los treinta días de plazo para adaptarse al oficio. No

6 M.J. SANZ, ob. cit., pp. 245, 248, 249, 255, 270.

7 Ibídem, pp. 185-189.

8 M.C. HEREDIA MORENO, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla, 1974.

9 Ibídem y M.J. SANZ, ob. cit., p. 71.

obstante, sí se establece que si alguno de los contratantes, el familiar del aprendiz, o el maestro rompiesen el contrato sin motivo, la parte que lo rompiese habría de pagar al otro cinco mil maravedís.

Aparte de esta multa, en muchos casos no se refieren en absoluto el dinero, sino que por el contrario el maestro tenía que alimentar al discípulo, darle cama, atenderlo en las enfermedades, y al final del aprendizaje vestirlo completamente, lo que demuestra que el aprendiz vivía en casa del maestro. En otros casos el maestro había de pagar al discípulo por sus servicios, generalmente ocho ducados, que a veces se había de pagar a los tres meses, y en otros casos al final del aprendizaje. Este hecho demuestra que se consideraba que el aprendiz hacía un verdadero trabajo en el taller y por eso se le pagaba, aunque a veces se dice que los ocho ducados de oro eran para la vestimenta del aprendiz durante el aprendizaje, o bien una vez terminado éste, y además en los contratos en los que se describe la vestimenta dada al final del trabajo no se mencionan los ocho ducados, lo que parece confirmar el destino de los ocho ducados. En el del aprendiz Martín Ramírez, que entra a trabajar con Juan de Escalona, se especifica que el niño será vestido y alimentado por su abuelo, pero a cambio el maestro la pagará quince ducados en dos plazos, seguramente por la alimentación y el vestido del aprendiz durante los tres años del aprendizaje. En uno de los contratos, el que Gonzalo de Reina pone a servir a su hijo Pedro con el platero Pedro Sánchez se describen las vestimentas que se han de proporcionar al aprendiz cuando termine sus años de enseñanza. Así se dice que el maestro le proporcionará *«un sayo, e una capa de paño de la tierra, e unas calças de cordella, e un jubón de fustán mayor, e dos camisas, e una gorra, e un çinto, e unos çapatos, todo nuevo, cortados y cosidos a vuestra costa»*.

Algo que no se menciona en estos contratos de mediados del siglo es el plazo de treinta días para adaptarse al trabajo, por lo que parece que esta norma había sido olvidada, sin embargo si el joven se marchase, su tutor o familiar que firmó el contrato estaría obligado a devolverlo al taller. Así también se especifica que los daños que el aprendiz hiciese en los bienes del maestro habría que repararlos.

El tiempo de aprendizaje es muy variado, de tres años, de cuatro, de cinco o de seis, y a veces no se anota, pero si se aclara que los días que faltase al trabajo tendría que recuperarlos. En cuanto a la ruptura del contrato se especifica en algún caso que el responsable de la ruptura pagaría cinco mil maravedís a la parte dañada. En un solo caso, un aprendizaje de joyero, el maestro se compromete a enseñar a leer y escribir al discípulo. En cuanto el aprendizaje del oficio siempre se hace constar, en unos casos de manera general como *«le enseñareis y mostrareis el dicho oficio de platero, e todo lo a él tocante, bien e cumplidamente según lo que vos sabeis»*. En algún caso se explicita lo que ha de aprender el aspirante a platero como en el que se dice *«le enseñareis a haçer una lima e picalla, y caldear açero y forjar»*. Es interesante saber las cosas que tendría que saber inicialmente el aprendiz y que se mencionan en este último contrato, como «hacer una lima y picarla», que parece referirse al trabajo de lima y picado que se usaba en las piezas todavía góticas que se

realizaban a mediados del siglo por muchos plateros, pero también puede referirse a la realización de la lima en sí misma. Otra de las cosas que se le enseñarían serían la de «caldear el acero y forjar», refiriéndose a la forja de los metales, que aludía no sólo a la plata, sino también al acero, lo que parece mostrar que el talleres de plateros también se trabajaba el acero, quizá porque hacían y decoraban pequeñas armas.

En cuanto a los aprendices de plateros de oro, es decir joyeros, no se halla ninguna diferencia en las condiciones de los contratos con respecto a los de plateros de plata. No obstante, la palabra joyero no se solía utilizar en esta época para designar a los que trabajaban el oro, aunque su trabajo se reducía a las joyas, y no a las piezas de mayor tamaño, ya fueran de uso religioso o civil, sino como ya es sabido se les llamaba plateros de oro. Sin embargo, hemos hallado un contrato de aprendiz de joyero en el que Alonso Rodríguez curador del menor huérfano, Francisco, lo pone a aprender con Diego Gómez, joyero. En este caso no se especifica nada relacionado con el aprendizaje del oficio salvo el tiempo, cinco años, y la ropa que se le darían al final de los cinco años *«un bestido de una capa e un sayo de paño de a ducado la vara, e unas calças de cordellate, e un jubón de fustán mayor, e dos camisas e una gorra, e un par de çapatos, todo nuevo, cortados e cosidos a vuestra costa»*. Pero lo más interesante es que como condición se le exige al maestro, a parte de vestir y alimentar al muchacho, la de enseñarle *«a leer y escribir e contar a vuestra costa, e buenas costumbres»*. No sabemos en que consistía el aprendizaje por tanto, pero la palabra joyero no parece que estas fechas se refiriera exclusivamente al trabajo de la joyería, sino que incluía también la realización y la compraventa de objetos ricos como telas, bordados, encajes, y otros elementos de lujo.

Hemos recogido también un contrato de esmaltador o «esmaltero», especialidad muy relacionada con la de los plateros, ya que el esmalte solía aplicarse sobre las obras de plata, pero también sobre las de oro, e incluso sobre las de cobre o latón, y por ello su trabajo en cierto modo dependía del gremio de plateros. En Sevilla no se conservan obras esmaltadas de este período, pero sí las hay en otros lugares de Andalucía, como por ejemplo en Córdoba. No obstante, la aparición de este contrato demuestra que este oficio se ejercía en la ciudad de Sevilla. El mencionado contrato no difiere del de los plateros, y en él Francisca Iñiguez, viuda y madre de Alonso Ruiz, lo pone a aprender el oficio con Andrés Martínez, esmaltero, estipulando las mismas condiciones que en los aprendizajes de los plateros; en lo único que difiere es en la edad del niño, siete años, que estaría hasta los doce en el taller, lo que suponía cinco años de aprendizaje.

Firmado en 1550 está un contrato de joyero en el que Alonso Rodríguez como curador de Francisco, huérfano de doce años, lo pone a aprender el oficio con Diego Gómez, joyero, por tiempo de cinco años. Las condiciones son similares a las de los contratos de los plateros en lo que se refiere al alojamiento, al vestido y al pago de los cinco mil maravedís por parte del que rompiera el contrato, pero hay una condición nueva. Ésta se refiere a que el maestro enseñaría *«a leer y escribir e contar a vuestra costa»*, condición que no hemos visto en otros contratos.

Sin embargo, no podemos asegurar que la palabra joyero en estas fechas tuviese el mismo contenido que en la actualidad, ya que hasta comienzos del siglo XIX no se empleó este término en la ciudad para designar a los que trabajaban las joyas, básicamente de oro. Así, entre 1865 y 1885 se hallan anuncios en los que los artífices se titulan «plateros y joyeros», o bien «diamantistas y plateros»¹⁰. La denominación que encontramos en toda la documentación desde el siglo XVI hasta comienzos del XIX para los que trabajaban el oro, y básicamente las joyas, es la plateros de oro. La palabra joyero se emplea después de la Invasión Francesa y especialmente a partir de los gobiernos liberales, por influencia francesa. No obstante, en el Archivo Histórico Nacional se encuentra una noticia en la que se menciona el oficio de joyero más de un siglo antes. Así de 1739 es un pleito entre el gremio de joyería de Sevilla y Don Agustín Hernández y otros consortes del mismo gremio¹¹. También en el Diccionario de Covarruvias la significación que se da a la palabra joyero es «*El que vende joyas. En su tienda hay cosas delicadas de oro y seda, tocas, guantes y otras cosas que se venden en las tiendas de los milaneses*»¹². Según esta definición parece que el joyero era un vendedor de joyas y de otras cosas delicadas, pero no un orfebre. En el Diccionario de la Real Academia Española se le da a joyero la misma significación que tiene actualmente, pero sin embargo para «joyera» se emplea otro significado pues se dice: «*mujer que hacía y bordaba adornos femeninos*»¹³. De hecho en documentos de comienzos del siglo XVI encontramos la denominación de joyera para mujeres que desarrollaban esta actividad. Por el contrario la denominación de joyero, según hemos visto en Covarruvias, se refiere a vendedor de joyas y otros objetos ricos, y probablemente a eso se refiera el contrato de aprendizaje que hemos recogido, y por ello el aprendiz tendría que saber leer, escribir y contar, porque en realidad su tarea se desarrollaba en una tienda como vendedor.

Al no haber encontrado en los documentos sevillanos anteriores al siglo XIX esta denominación de joyero, salvo en el caso anterior, lo más probable es que esos joyeros a los que se refiere el documento madrileño sean en realidad vendedores.

El origen social de los aprendices es muy variado, así como la persona de su familia que firma el contrato, en la mayoría de los casos son huérfanos de padre, y es la madre, un tío, un tutor, o una abuela la que se encarga de ello, en los casos en que es el padre el encargado de mandarlo al taller, no aparece la profesión de platero como su ocupación. Muy probablemente los hijos de plateros aprenderían en el taller de su padre, salvo en caso de tener muchos hijos y no tener sitio en el taller para todos.

Con respecto al trabajo que habían de realizar los aprendices no está especificado, pero parece evidente que eran las tareas más simples las que empezaba haciendo para

10 M.J. SANZ, ob. cit., lám. 16.

11 A.H.N. Consejos, 37.680, expedientes, 2751-2756.

12 A. de COVARRUVIAS, *Diccionario de la lengua española*, pp. 715-716.

13 *Diccionario de Real Academia Española*, edic. 2001, p. 896.

ir progresando en el conocimiento del oficio a los largo de los años. No obstante en la mayoría de los casos se dice que hará todo lo que le manden, lo cual podía incluir tareas domésticas, pero en algún caso se especifica lo contrario pues se dice «*el dicho mi hijo le sirva a el dicho vuestro oficio de platero y en todo lo tocante a él, y no en mas*». En fechas posteriores, especialmente a lo largo del siglo XVIII, a menudo se especificará que al aprendiz no se le encarguen tareas domésticas como por ejemplo la de cuidar niños.

Hemos obtenido algunas noticias de los maestros de estos aprendices. El maestro joyero no figura entre los plateros en las listas que elaboró Gestoso, como tampoco figura el maestro esmaltero, ni el maestro platero Alonso de Melgarejo, pero sí hay algunas noticias de los otros maestros. Sobre Pedro Sánchez existen varios con el mismo nombre, pero quizá el que más se aproxima es el que en 1510 arrendaba unas casas del Cabildo Eclesiástico¹⁴. De Juan Díaz sabemos que en 1544 era cofrade de la Hermandad de San Eligio, y en 1569 era alcalde mayor, pero a pesar de esto en una visita de este mismo año le rompieron un rostrillo y tres Agnus Dei por estar faltos de ley. En 1570 aún vivía, y participó en los cobros entre Pedro de Morga y Alonso de Arellano¹⁵.

Del que más noticias tenemos es de Gaspar Gentil, calificado como platero de oro, aunque no figura como tal en el aprendizaje que presentamos. Debió ser un personaje de relieve en el gremio y en la hermandad de San Eligio de la que era cofrade en 1544¹⁶. En 1567 figura entre los firmantes de una petición al Cabildo de la Ciudad sobre la elección de alcaldes veedores¹⁷. En 1576 era vecino de El Salvador, en la Odrería (¿calle Odreros?), viviendo en una casa del Cabildo Catedralicio. Sus apariciones como testigo de los que iban a América son habituales. En 1563 es testigo junto con Diego de Córdoba y Álvaro Rodríguez a favor de Pedro de Torres que quería ir a Cuba, y en 1579 vuelve a serlo en una información que necesitaba Pedro de Torres para ir a las Indias¹⁸.

14 J. GESTOSO, ob. cit., t. II, p. 320.

15 Ibídem, p. 181.

16 Ibídem.

17 M.J. SANZ, ob. cit., pp. 49 y 225.

18 J. GESTOSO, ob. cit., pp. 208 y 345-346.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1. Aprendizaje de platero

Sepan quantos esta carta vieren como yo Alonso Hernández, çapatero, vecino desta çibdad de Sevilla en la calle de la Sierpe, otorgo e conozco que pongo a servir a Pero Gutiérrez, platero mi hijo, de hedad de siete años, con vos Alonso Melgarejo, platero de oro, veçino que soy de esta dicha çibdad en la collaçión de San Miguel, que estais presente, desde oy día desta carta fecha y otorgada hasta el día de çacabadas primero que sea?, e que en este tiempo el dicho mi hijo le sirva a el dicho vuestro ofiçio de platero y en todo lo tocante a él e no en más, e que en el dicho tiempo vos le deis e pagueis ocho ducados de oro pagados de oy en tres meses a el dicho mi hijo en maravedis en fin de la qualquier de nos, e que si alguno dexase el dicho mi hijo, e que faltare por servir por dolençia o en otra manera, que os los sirva en fin deste tiempo y en esta manera, prometo, me obligo a no le quitar a el dicho mi hijo del dicho serviçio, e que no se çjuntará?, ni irá, ni ausentarà, e vos que no lo podais dexar p... de... ni le... a la otra parte de nos... que lo oviere por dicha... en las costas que sean çrescebidas?... e yo el dicho Alonso Melgarejo que a lo que dicho es presente soy, otorgo e conozco que reçivo a el dicho serviçio de el dicho Pero Gutierrez, platero, por el dicho tiempo e preçio, e me oligo a que en haziéndome el dicho serviçio le daré e pagaré los dichos ocho ducados al dicho plazo, e cumpliré e avré por dicho... todo lo que esta carta dize so la dicha pena que..., e nos ambos los dichos... damos poder cumplido a qualesquier justiçias de justiçia mayor para que por todo rigor de derecho nos çentreguen? e çapremien? y executen a lo así... e cumplir como vos fuese dado por çsu? derecho de juez competente, sobre lo qual renunçio a los... e suplico... que en mi favor sea, el yo el dicho Pero Gutierrez, platero que... dichos presente soy otorgo e conozco e testifico, e apruebo esta escriptura e todo lo que la... por vos... e me obligo a çfacer?... nos los dichos Alonso Melgarejo e Pero Gutiérrez somos mayores de hedad de dieciocho años e menores de veintiçinco, juramos e prometemos por Dios e por Santa María e por los Santos Evangelios e por la señal de la Cruz que cada uno de nos çen servir? los debdas o çderechos? de sus çmagestades? so... e prometemos de... ni çpreeminencia? de hedad, ni pedir benefiçio de restituçión y ni... ningund... e venir a lo en esta carta ni a... dello fecha la carta en Sevilla... del escribano público yuso scripto diez días del mes de junio año de mil e quinientos e cinquenta años, e los dichos Alonso Melgarejo e Pero Gutierrez lo firmaron con sus nombres, e porque el dicho Alonso Gutierrez dixo que no sabía... firmaron por él los çescribanos? desta carta que fueron presentes en... Alonso Melgarejo, Pero Hernández, Johan Gutierrez, escribano público, Alonso Rodríguez, escribano público, Diego Franco, escribano público.

A.P.N.S., año 1550, notario Francisco Romano, ofiçio 11, lib. 2º, n. 6711 (sin foliar).

2. Aprendizaje de platero

Sepan quantos esta carta vieren como yo Pero de Carrión, veçino que soy desta çibdad de Sevilla en la collaçión de San Isidro, otorgo e conosco que pongo a servir por aprendiz a Juan Asençio de Montoro, mi sobrino, de hedad de diez y seis años, poco más o menos, con vos Juan Díaz, platero, veçino que sois desta dicha çibdad de Sevilla en la collaçión de la Magdalena, que estais presente, desde primero día del mes de Febrero deste presente año en que estamos de mil e quinientos en çinquenta años hasta tres años complidos primeros siguientes, para que el dicho Juan Asençio de Montoro vos sirva en el dicho vuestro ofiçio de platero y en todo lo demás que le dixieredes e mandáredes, que a él sea onesto y posible de se haçer, y en este dicho tiempo sereis obligado de le dar de comer e beber, e vestir, e calçar, e casa, e cama, en que éste duerma sano y enfermo conveniblemente seguro que le pertesneçe, e más le enseñareis a haçer una lima e picalla, y caldear aço y forjar, y en fin del dicho tiempo le deis e pagueis ocho ducados para su vestir, e si en este tiempo se fuere en voluntad de vuestro poder, que yo sea obligado, e me obligo a vos lo traer, sabiendo donde está, que vos acabe de haçer el dicho ofiçio, e donde viere vuestro ¿pro? que vos lo alegue, e vuestro daño que vos lo redima, e si redimir no lo pudiere, que vos lo diga e haga saber el dicho mi sobrino donde sea, e si por su culpa o negligencia alguna cosa vos hiçiere menos en vuestros bienes o haçiendas, que yo sea obligado, e me obligo a vos lo pagar, e en esta manera, con estas dichas condiçiones, e segund dicho es otorgo e prometo, e me obligo de vos non lo quitar antes del quel dicho tiempo sea cumplido, por más ni por menos, ni por el tanto que otro le de ni prometa, ni le poner a otro ofiçio, ni en otra manera, ni por otra cabsa, ni raçón alguna qualquiera que sea, e vos que non lo podais dexar, e qualquier de nos, ambas las dichas partes, que contra esto que dicho es fuere o viniere, e lo así no toviere e guardare e compliere segund dicho es, que deis e pagueis pechas pena a la otra parte de no es obediente, e por ello estovieres lo oviere pagar çinco mil maravedis desta moneda que es agora sea por penas, por postura e por pena ¿permisivos? e solo en esta prelación conveniençias valedara e su... que en uno haçemos e ponemos con... todas las cosas e intereses, daños e menoscabos... te de nos e obediente a otra parte, si la hiçiere o reçibiere, e si le reçibieres sobre esta dicha raçón e la dicha pena pagada o non pagada que este dicho contrato todos (borrado) dello valga e sea firme en todo e por todo lo que en ella se contiene, e yo el dicho Juan Díaz, platero, que a todo lo dicho es en antes doy, otorgo e conosco que reçibo en mi de vos el dicho Pedro de Carrión al dicho Juan Asençio de Montoro, vuestro sobrino, a servir por aprendiz por el dicho tiempo de los dichos tres años, e por el preçio, e con las dichas condiçiones e segund que dicho es, e otorgo e prometo, e me obligo de le enseñarle del ofiçio de platero, e todo lo demás en este arte con... el le dar el dicho comer e ver, e vestir e calçar, e casa e cama, sano y enfermo, e de le dar e pagar segund el dicho tiempo los dichos ocho ducados, e de tener e guardar e complir la (roto) dicha todo quanto en esta carta se diçe, e

cada una cosa e parte della (roto) so la dicha pena de suso convenida, e yo el dicho Juan Asençio de Montoro que a todo lo dicho es ¿prometo?, otorgo e conozco que rectifico e apruebo y he por bueno todo lo que vos el dicho Pero de Carrión, mi tío, en esta carta avedes fecho e otorgado con el dicho Juan Díaz, platero, en raçón del dicho serviçio, e segund en la manera que dicho es, e prometo e me obligo de lo así tener e complir segund dicho es, so la dicha pena de suso convenida, e nos todas las dichas partes, e cada una de nos ¿por lo que es? obligada a pagar e haçer, e complir sobre esta dicha raçón por esta... e otorgamos poder cumplido a todos e cualesquier jueçes e justiçias... por todo rigor e remedio del... a nos complir e pagar (roto) a cada uno de nos las dichas partes lo así pagar (roto) e ¿trender?... así como si todos los... dichos (roto) fuese por todas... pleito...

A.P.N.S., año 1550, notario Francisco Romano, oficio 11, libro 1º, n. 6710, f. 408.

3. Aprendizaje de platero

Sepan quantos esta carta vieren como yo María López, muger de Alonso de Palençia, difunto, veçino desta çibdad de Sevilla en la collaçión de Santa Cruz, otorgo e conozco que pongo a serbir por aprendiz a Rodrigo, mi nieto, hijo de Pedro de Ençina, difunto, de hedad de ocho años con vos Gaspar Gentil, platero, que está presente e mandardes que en esto que justo e posible sea de haçer, e donde en este tiempo biere que bos lo llegue en vuestro daño que vos lo llegue en vuestro daño que bos lo riedre, e si redrar no pudiere que bos lo haga saber, e toda pérdida e daño que el dicho mi nieto hiçiera en vuestra casa e haçienda que yo vos lo pague, e si se fuere e absentare de vuestro poder e casa antes del dicho tiempo que yo sea obligada a vos lo traer de qualesquier parte que estubiere, sabiendo donde está, donde no, yo vos doy poder cumplido para que lo podais traer de qualquier parte que estubiere, e le apremeis por todo rigor de derecho a que lo acabe de haçer el dicho serviçio que sea, e si faltare por servir por dolençia en esta manera que en fin del tiempo vos lo sirba dias por días, e tiempo por tiempo, e bos el dicho Gaspar Gentil que en todo el dicho tiempo deis al dicho mi nieto de comer e beber e bestir e calçar e casa e cama, sano y enfermo combeniblemente e en él enseñeis buestro ofiçio de platero segund que lo vos sabeis pudiéndolo el dicho mi nieto de prender, no quedando por vos el se lo enseñar y en esta manera e segund dicho es firmo e me obligo de no vos quitar a el dicho mi nieto del dicho ofiçio antes quel dicho tiempo sea cumplido, a vos que no lo podais dexar so pena de çinco mil maravedis que la parte inobediente pague a la otra parte que lo obiere por ¿firma?... más las costas (falta un renglón, el inicio de la segunda página) e por todo lo en esta carta contenido e otorgado (borrado) reçibo al dicho serviçio por aprendiz al dicho Rodrigo, e vos la dicha su abuela por el dicho tiempo e segund dicho es, e firmo e me obligo que haçiendome el dicho serviçio le daré e pagaré todo lo que a mi cargo es, e de suso se contiene en esta escriptura, el dicho mi ofiçio segund lo que yo se,

pudiéndolo el dicho Rodrigo deprender no quedando por mi de se lo enseñar so la dicha pena en esta carta contenida, e de... desto nos ambas las dichas partes cada una de nos por lo qual... damos poder cumplido a todos e qualesquier alcaldes e jueçes e justiçias de... fueros e jurisdicción que sean para que... ni otro por nos ser presentes ni llamados y... nos fagan tener e guardar e cumplir esta escritura por todos los remedios e rigores de derecho nos an... lo así tener e cumplir como dicho es bien así como si fuese sentençia firme de juez competente ¿para cada cosa? qual si la ¿otra? en qual reçibimos todas y qualesquier que sean en nuestro favor, e para lo así pagar e cumplir como dicho es en la dicha escriptura, e vuestra abuela e por vos, e yo la dicha María López renunçio las leyes de los emperadores Justiniano e Valeriano e todas las otras leyes que son en favor de las ¿mugeres? que no me las sean en esta carta, fecha la carta en Sevilla en presençia del escribano suso escripto en uso, a veinte e siete días del mes de junio del año de mil e quinientos e çinquenta años. (Al margen) Aprendiz, Gaspar Gentil, Diego Franco, escribano público.

A.P.N.S., año 1550, notario Francisco Romano, oficio 11, libro 2º, n. 6711 (sin foliar).

4. Aprendizaje de platero

Sepan quanos esta carta vieren como yo Juan López, ropero, veçino desta çibdad de Sevilla, en la collaçión de San Salvador, por mi y en nombre de Blas Ramírez, mi yerno, estante en Perú e por... que pongo a servir por aprendiz a Martín Ramírez, mi nieto, hijo de Blas Ramírez, mi yerno, y Francisca López, mi hija, de hedad de catorçe años, con vos Françisco Descalona, platero de oro, veçino que soi desta dicha çibdad en la collaçión de San Salvador, que está presente, desde oy día que esta carta es fecha y otorgada por tiempo de tres años cumplidos para que... por vos... ni no en otra cosa alguna, e si durante esta tiempo se fuere que yo sea obligado a lo encontrar, e si no lo encontrare yo vos doi poder para que lo podais traer e ninguna cosa que gastare por serbir por dolencia e por otra cosa, que vos lo sirba, y vos seais obligado a enseñar al dicho mi nieto el dicho ofiçio de platero de oro bien e complidamente según lo que vos sabeis, pudiéndolo el dicho modo de prender, no quedando por vos de le enseñar, e no le deis otra cosa alguna, porque yo le tengo de dar de comer e beber e bestir e calçar, e por raçón... el dicho Françisco en el qual tiempo yo le despague dieciséis ducados de oro, pagados en esta manera, los nueve ducados dellos que he dado e pagado... yo Françisco de mi adelantados, e los otros siete ducados restantes que yo sea obligado e me obligo a los dar e pagar... el día de Pascua de Nabadad próxima que bendrá deste presenta año, so pena del doblo e costas de la cobranza y esta manera... e me obligo de no quitar al dicho mi nieto, e bos que no lo podais dexar sopena de diez mil maravedis qu la parte inobediente pague a la otra parte que es obediente..., e yo el dicho Françisco de Escalona que presente soy entrego e conosco que reçibo en mi al dicho serviçio por aprendiz al dicho moço de bos el dicho su abuelo por el dicho tiempo e preçio, e segund

dicho es, e me doi por con tento e pagado de los dichos nueve ducados porque los he recebido y en raçon dello renunçio la esebçion de la... como que la tiene e me obligo que hasiendome el dicho moço el dicho serbiçio le enseñaré el dicho mi ofiço de platero e cumpliré lo en esta carta contenido so la dicha pena desto si así no lo tuviere... e por esta carta damos poder cumplido a todos cualesquier que a los jueçes e justiçias de fuero e jurisdicción que sean para que si yo el dicho Juan López... ni llamado a juiçio, so en esta dicha raçon, ni me puedan prender e fagan en mi persona e bienes e los vendan porque en su valor vos hagan pago dello... en veinte tres días del mes de junio del año de mil quinientos çinquenta años (firmas de los escribanos y de Joan Descalona).

A.P.N.S., año 1550, notario Francisco Romano, n. 6711 (sin foliar).

5. Aprendizaje de joyero

Sepan quantos esta carta vieren como yo Alonso Rodríguez, veçino de esta çibdad de Sevilla en nombre e como curador ad later que soy de Françisco de hedad de doze años, poco más o menos, hijo de Antón Rangel, difunto, e de Ynés Hernández, su mujer, proveido y encargado del dicho cargo por ofiço de juez competente según que (se) contiene en la carta ad later, que sobrello pasó ante Juan Gutiérrez, escribano público de Sevilla oy día de la fecha desta carta, otorgo e conosco que pongo a servir e bien haçer al dicho Françisco, menor, con vos Diego Gómez, joyero, veçino desta çibdad en la collaçión de Santa María, que estades presente, desde oy día que esta carta es fecha y otorgada por tiempo de çinco años cumplidos primeros siguientes para que en este dicho tiempo el dicho menor vos sirba en el dicho buestro ofiço y en todo lo demás que le dixerdes e mandardes, que onesto e posible sea de se facer donde en este tiempo el dicho menor viere... que vos lo... en vuestro daño, que vos lo riedre, e si redrar no pudiere que vos lo aga saber, toda pérdida e daño que el dicho menor hiçiere en vuestra casa e haçienda que el dicho menor vos lo pague por su persona e bienes, e si se fuere e absentare de vuestro poder e casa antes del dicho tiempo sea cumplido para que lo... qualquier parte que estuviere, e le apremeis por todo rigor del derecho a que se acabe de haçer e cumplir el dicho tiempo, e vos el dicho Diego Gómez que deis al dicho Françisco, menor, de comer e beber, e bestir e calçar, e casa e cama, sano y enfermo, combeniblemente, e... le hagais enseñar a leer y escrebir e contar a vuestra costa, e buenas costumbres, y en fin del dicho tiempo, de los dichos çinco años seais obligado a le dar un bestido de una capa e un sayo de paño de a ducado la bara, e unas calças de cordellate, e un jubón de fustán mayor, e dos camisas e una gor(r)a, e un çinto, e un par de çapatos, todo nuevo, cortados e cosidos a vuestra costa, e un çion?, y no otra cosa alguna y en... e obligo al dicho menor de no vos lo quitar antes del dicho tiempo sea cumplido por ninguna cabsa ni razón que sea, e vos que no lo podais dexar so pena de çinco mil maravedis que la parte inobediente pague a la otra parte que sea obediente e leyes que en su favor sean, e yo el dicho Diego Gómez... me obligo

de poner a enseñar a leer y escrebir e contar y a le enseñar buenas costumbres y a le dar en fin del dicho tiempo el bestido y todo lo demás a mi cargo que en esta carta se contiene so la dicha pena, jueves doçe días del mes de junio del año del naçimiento de Nuestro Salvador Jesucristo de mil quinientos e çinquenta años, y el dicho Alonso Rodríguez lo firmó de su nombre en este registro, e porque el dicho Diego Gómez dixo que no sabía escribir, a su ruego lo firmaron por él testigos de esta carta que fueron presentes... Firmas y rúbricas: Françisco Romano, Alonso Rodríguez, Diego Franco, escribano público de Sevilla.

A.P.N.S., año 1550, notario Francisco Romano, n. 6711 (sin foliar).

«HOC OPUS FODIT PIRUS MARTINI DE PISIS». Note su un capolavoro di oreficeria toscana con smalti del XIV secolo a Geraci Siculo*

GIOVANNI TRAVAGLIATO
Università degli Studi di Palermo

Tra gli arredi liturgici gotici con smalti di ascendenza toscana del XIV secolo oggi ancora esistenti in Sicilia, dei quali pochissimi firmati e strettamente databili sono: il busto reliquiario di sant'Agata nella Cattedrale di Catania¹, la croce astile della Chiesa Madre di Salemi oggi al Museo Diocesano di Mazara del Vallo², il reliquiario dei santi Cosma e Damiano esposto nel Tesoro della Cattedrale di Paler-

* Il presente saggio costituisce una versione ridotta per testo e immagini di G. TRAVAGLIATO, «Piro di Martino da Pisa e il reliquiario di San Bartolo di Geraci», in G. ANTISTA (coord.), *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*. Atti del convegno di studi (Geraci Siculo-Gangi, 27 e 28 giugno 2009). Geraci Siculo, 2009, pp. 42-49.

1 Giovanni di Bartolo da Siena, 1376, per cui M.C. DI NATALE, «Il busto reliquiario di Sant'Agata e i suoi gioielli», in L. CASPRINI, D. LISCIA BEMPORAD, E. NARDINOCCHI (coords.), *I volti della fede. I volti della seduzione*. Atti del convegno di studi. Firenze, 2003, pp. 95-108, e C. SIGNORELLO, «Il reliquiario a busto di S. Agata». *Agata santa. Storia, arte, devozione*. Catalogo Mostra. Firenze-Milano, 2008, pp. 38-43.

2 Giovanni dei Cioni da Pisa, Cagliari 1386 (iscrizione: PER MANUM MEI MAGISTRO IOHANNES DE CIONI AURIFEX. POLLINO CASTRO CALLERI) per cui M.C. DI NATALE, *Il tesoro dei vescovi nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo*. Marsala, 1993, pp. 19-21, e M. VITELLA, «Il Tesoro della Chiesa Madre di Salemi. Un patrimonio da valorizzare», in S. DENARO-M. VITELLA, *Argenti sacri della Chiesa Madre di Salemi dal XVI al XIX secolo*. Salemi, 2007, pp. 27-28.



LÁMINA 1. PIERO DI MARTINO E SMALTISTA TOSCANO. Reliquiario di san Bartolomeo (seconda metà del XIV secolo). Tesoro della Chiesa Madre, Geraci Siculo (PA).

mo³, il calice del Tesoro della Cattedrale di Messina⁴, recentemente ricondotto alla

3 Firenze, seconda metà del XIV secolo (iscrizione: HOC T/ABERN/ACULUM / FAITUM <sic> / FUIT / TEMPORE PR//ESBITE/RI IAC/OBI SER N/ICOLA / DE CAL/ENÇANO).

4 G. LA CORTE CAILLER, «Orefici ed argentieri in Sicilia nel secolo XV (da documenti inediti)», edizione a cura di G. MOLONIA, in G. CANTELLI (coord.), *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*. Catalogo Mostra. Roma, 1981, p. 131; E. MAUCERI, «Il tesoro del Duomo di Messina». *Bollettino d'Arte* (luglio 1923), pp. 7-22; S. BOTTARI, *Il Duomo di Messina*. Messina, 1929, pp. 73 ss.; M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. Palermo, 1976, pp. 127-128; G. CANTELLI, «Per Antonello: la sua isola, i suoi paesani, la sua roba», in G. CANTELLI (coord.), ob. cit., p. 22 e nota 20, p. 40; M.C. DI NATALE, «Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro» e scheda II.2, in M.C. DI NATALE (coord.), *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*.

committenza della clarissa suor Stefania Rufolo di area amalfitana⁵, e il reliquiario di San Bartolomeo apostolo, popolarmente abbreviato in «Bartolo», oggi nel Tesoro della Chiesa Madre di Geraci Siculo⁶ (lám. 1), oggetto del presente intervento.

La suppellettile, del tipo ‘a fiala’⁷, è costituita da un’ampolla tronco-piramidale in cristallo di rocca molato a dodici sfaccettature (verosimilmente di bottega veneziana del XIV secolo, visto che non era più operante da tempo il *tiraz* del Palazzo Reale di Palermo che aveva prodotto nei secoli XII e XIII, emulando esemplari dell’Egitto fatimide, anche notevoli capolavori di glittica⁸), con relativi coperchio e montatura metallica, cimata da una interessante statuetta gotica in microfusione del Santo titolare, emula della coeva scultura monumentale toscana (già riconosciuta come pertinente, insieme all’ampolla, da Maria Concetta Di Natale, mentre l’Accascina sosteneva l’originalità solo per base e fusto⁹) e sostenuta da un mistilineo «pedi a dudichi punti»¹⁰ (come ancora agli inizi del XVI secolo è descritta la base del calice realizzato da Iacobo de Landi per la stessa chiesa), cui si collega un fusto a sezione esagonale con nodo ellissoidale schiacciato, in argento e argento dorato sbalzato, cesellato, inciso e parti fuse.

Ma in epoca post-tridentina, agli inizi del XVII secolo, avviene la trasformazione nelle forme in cui lo vediamo, ovvero dalla funzione di reliquiario a quella di custodia-ostensorio eucaristico, con le conseguenti sopraelevazione del fusto –riconoscibile per la decorazione cesellata a racemi, piuttosto che gli «stilizzati volatili aurei dal collo allungato dal gusto gotico, inseriti in archi»¹¹– e aggiunta della raggiera ellittica a lance e fiamme alternate, accompagnate da sei testine alate di cherubini di sapore ancora manierista; in effetti, l’odierna collezione degli ar-

Catalogo Mostra. Milano, 1989, pp. 134, 178-179; M.C. DI NATALE, *Il tesoro...* ob. cit., p. 19; M.C. DI NATALE, *I tesori nella Contea dei Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo*. Caltanissetta, 1995, p. 12; G. LARINÀ (coord.), *Per Crucem ad Lucem*. Catalogo Mostra. Messina, 2004, p. 31.

5 Giovanni di Ser Iacopo da Firenze, Napoli, seconda metà del XIV secolo. Si veda G. TRAVAGLIATO, scheda 26, in A. TARTUFERI (coord.), *L’eredità di Giotto. L’arte a Firenze: 1340-1375*. Catalogo Mostra. Firenze, 2008, pp. 148-149: Iscrizione sul fusto sotto il nodo: + SOR/U ST/EFA/NIA / RUFULA; all’innesto tra fusto e base: + IOHAN<N>ES / SIRI IAC/COBI DE FL/ORENÇIA / ME FECIT / IN NEAPOLI. Si veda il recentissimo contributo G. TRAVAGLIATO, «Il calice di Giovanni di ser Iacobo ed altre suppellettili toscane del Trecento in Sicilia: novità su artisti e committenti», in M.C. DI NATALE e G. BARBERA (coords.), *Itinerari d’arte in Sicilia*. Napoli, in corso di stampa.

6 M.C. DI NATALE, *I tesori nella Contea...* ob. cit., p. 12.

7 B. MONTEVECCHI-S. VASCO ROCCA, *Suppellettile ecclesiastica*. I, Firenze, 1988, p. 163.

8 Si vedano, a riguardo, il saggio di R. Distelberger e le schede nn. III.29, V.1-19, VI.22-23 di C. VALENZIANO, C. GUASTELLA, M. VENEZIA e R. DISTELBERGER, in M. ANDALORO (co-ords.), *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*. Catalogo Mostra. Palermo-Catania, 2005, I, pp. 194-199; II, pp. 214-215, 313-351, 422-426, con relativa bibliografia.

9 M. ACCASCINA, ob. cit., pp. 122, 124, 127, lám. 71; M.C. DI NATALE, *I tesori...* ob. cit., p. 12.

10 G. TRAVAGLIATO, «Gli archivi per le arti decorative delle chiese di Geraci», in M.C. DI NATALE (coord.), *Forme d’Arte a Geraci Siculo dalla pietra al decoro*. Catalogo Mostra. Geraci Siculo, 1997, p. 143.

11 Si veda M.C. DI NATALE, *I tesori...* ob. cit., p. 12.

genti liturgici della Chiesa Madre di Geraci comprende ancora altri ricettacoli con reliquie del Santo patrono realizzati successivamente a quello in questione: uno antropomorfo, a forma di mano col coltello del martirio (anonimo argentiere di Nicosia, 1630) su base mistilinea in rame dorato tardo-quattrocentesca; un altro architettonico tardogotico del XVI secolo (*pendant* con i reliquiari di San Giuliano del Monastero benedettino dello stesso centro e di San Giovanni Battista, disperso ma noto grazie a documentazione fotografica); un terzo, infine, dalle linee *rocaillés*, opera di argentiere messinese del 1780¹², forse identificabile con l'artigiano e sacerdote Bonaventura Caruso¹³.

Eliminate virtualmente le parti aggiunte e ristabilita l'originaria forma dell'opera, ci è possibile effettuare utili raffronti non solo con i noti reliquiari del *Musée National du Moyen Âge di Parigi* (1331), di San Galgano già nell'eponima abbazia di Frosini, del Bargello già nella collezione Rössman e con altro di collezione privata aretina, tutti datati entro la metà del XIV secolo¹⁴, o, ancora più pertinentemente, con quelli fiorentini di sant'Andrea apostolo in Santa Maria del Fiore da San Frediano (1373) e di santa Reparata nel Museo dell'Opera del Duomo (Francesco Vanni, ultimo quarto del XIV secolo)¹⁵, ma anche, localmente, con analoghe suppellettili della Chiesa Madre di Petralia Soprana, opera che si vorrebbe di orafio genovese di fine XIV-inizi XV secolo, e della Matrice Vecchia di Castelbuono, di artefice palermitano degli inizi del XVI secolo¹⁶.

In coppia con una seconda ampolla-reliquiario in cristallo ancora oggi esistente, l'opera in questione viene ricordata negli inventari, di volta in volta, come «uno tabernaculo di argento smaltato con lo suo cristallo <per il Santissimo Sacramento>; un altro tabernaculo picchulo di cristallo guarnuto di argento per lo deposito» (1567-1630); «uno tabernaculo di cristallo maggiore cum lu suo pede de argento deorato; item un altro tabernaculo minore di cristallo» (1584); nel 1622, in occasione della visita pastorale, l'arcivescovo di Messina mons. Andrea Mastrilli ordina che l'Eucaristia non sia più custodita «in cristallo», bensì «in vasculo argenteo», ma il successore

12 Si rimanda a M.C. DI NATALE, *I tesori...* ob. cit., seconda edizione aggiornata. Geraci Siculo, 2006, pp. 19-21, 25-26, 64, 66, lám. VIII, XIIa e 78. Per l'iconografia e il culto dei santi Bartolomeo e Giacomo maggiore apostolo in Sicilia sarà utile consultare M.C. DI NATALE, «San Bartolomeo Patrono di Geraci Siculo e San Giacomo, Protettore di Geraci Siculo. Percorsi di devozione e arte nelle Madonie», in M.C. DI NATALE (coord.), *Geraci Siculo arte e devozione. Pittura e Santi Protettori*. San Martino delle Scale-Geraci Siculo, 2007, pp. 23-47, 49-84.

13 Si veda a riguardo il recente articolo di G. TRAVAGLIATO, «Aggiunte al catalogo di Bonaventura Caruso, sacerdote e orafio messinese della seconda metà del '700». *OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia* n. 4 (dicembre 2011), pp. 68-88.

14 E. CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*. Firenze, 1998, pp. 300-313; M. COLLARETA, scheda n. 22, in M. COLLARETA e A. CAPITANIO (coords.), *Oreficeria sacra italiana. Museo Nazionale del Bargello*. Firenze, 1990, pp. 91-92.

15 G. DONATI, A. CAPITANIO, schede nn. 29 e 30, in *L'eredità di Giotto...* ob. cit., pp. 152-155 e relativa bibliografia.

16 S. ANSELMO-R.F. MARGIOTTA, *I Tesori delle chiese di Gratteri*. Caltanissetta, 2005, pp. 18-19.

mons. Biagio Proto, nel 1634, trova ancora dentro il tabernacolo le «duae <pixides> ex cristallo cum pedibus et ornamentis argenteis», e nel 1646 le stesse sono descritte come una «custodia cristallea cum pede argenteo smaltato, in quo circumducitur Corpus Sanctissimum Domini nostri Iesu Christi; item alia custodia parva cristallea, in qua servatur depositum intus cappellam Sanctissimi Sacramenti»¹⁷.

Anche per il manufatto di cui ci stiamo occupando, come negli altri casi citati sopra, un più attento studio paleografico delle iscrizioni, in caratteri maiuscoli gotici, tramandate dagli studi pionieristici di Maria Accascina, ha permesso di precisare le generalità del committente e dell'artefice, e di proporre una datazione più verosimile, confortata da raffronti tipologici e stilistici con esemplari coevi e dalla più recente letteratura specialistica.

In particolare, il reliquiario è firmato dall'orafo pisano Piro (o Piero, ma non certamente 'Pino') figlio di Martino, finora invece cognominato «di Sammartino» o «di San Martino» (iscrizione: + HOC OP/US FECI/T FIERI / MAGNIF/ICUS ET / POTENS / DOMINUS DOMINUS <sic> FRANCIS/CHUS DE / VIGINTI/MILIA COMES +. + HOC O/PUS FOD/IT <sic> PIRU/S MARTI/NI DE PISIS) e da datare nella seconda metà del XIV secolo, dovuto quindi non già alla committenza di Francesco I (†1338), ma a quella del figlio Francesco II, *Franceschello*, di certo *post* 1354 (anno della reintegrazione familiare ad opera di re Ludovico), e più precisamente tra gli anni 1361-1366, quando questi, Maggior Camerario del Regno e tutore degli infanti Federico ed Eufemia e dei beni dei Doria¹⁸, diventa titolare anche della contea di Geraci (lo era già di Collesano) succedendo al primogenito Emanuele, ed il 1387 (o 1388), anno della sua morte, costituendo quasi un *ex-voto*, il riconoscere all'intercessione del Santo patrono, dopo decenni di prigionia, lotte, umiliazioni subite, l'insperato recupero dell'innegabile ruolo di protagonista nella storia siciliana, che avrà l'*acme*, com'è noto, quando nel 1377 questi sarà vicario del Regno insieme ad Artale Alagona, Manfredi Chiaromonte e Guglielmo Peralta¹⁹.

17 G. TRAVAGLIATO, «Gli archivi...» ob. cit., pp. 144-145, 149-150, 154.

18 V. D'ALESSANDRO, *Politica e società nella Sicilia aragonese*. Palermo, 1963, pp. 96, 98, 200.

19 Sui Ventimiglia di Geraci e Collesano in generale, e su Francesco I e Francesco II in particolare, si rimanda essenzialmente, oltre ai contributi di P. CORRAO («I Signori della montagna: territorio e potere ventimigliano nella contea di Geraci») e S. FARINELLA («Insediamento territoriale e sistema difensivo nei conti di Ventimiglia signori del Marò e nei conti di Geraci»), in *Alla corte dei Ventimiglia...* ob. cit., pp. 6-35; F. SAN MARTINO DE SPUCCHES, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni* (1925), vol. IV. Palermo, 1926, quadro 423, pp. 55-60; vol. IX. Palermo, 1940, quadro 1475, pp. 268-276; E. MAZZARESE FARDELLA (coord.), *Il Tabulario Belmonte*. Società Siciliana di Storia Patria. Palermo, 1983; A. MARRONE, «Repertorio della feudalità siciliana (1282-1390)». *Quaderni-Mediterranea. Ricerche storiche*, collana diretta da O. CANCELILA, n. 1, Palermo, 2006, pp. 437-451; A. MOGAVERO FINA, «Genealogia dei Ventimiglia signori di Castelbuono». *Le Madonie* (1956), p. 38; P. CORRAO, «I Ventimiglia: alle origini di un potere signorile». *Nuove Effemeridi* a. VII, n. 27 (1994), III, p. 29; H. BRESC, «I Ventimiglia a Geraci». *Geraci Siculo arte e devozione...* ob. cit., pp. 9-22; C. FILANGERI, *Venti secoli fra Alesia e Tusa*. Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti. Palermo, 2009, in part. pp. 202-258.

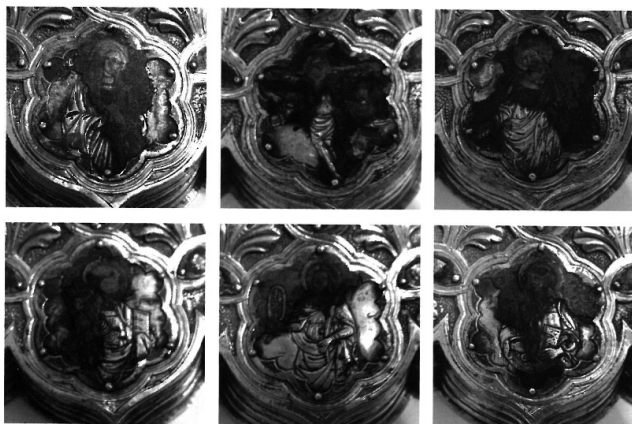


LÁMINA 2. SMALTISTA TOSCANO. Base del reliquiario di san Bartolomeo, placchette con Addolorata, Crocifisso, santi Giovanni evangelista, Pietro, Caterina d'Alessandria e Paolo.

Gli smalti policromi che vediamo ancora messi in opera²⁰ (blu, rosso, verde, porpora, rosa, nero) sono traslucidi, sovrapposti a un supporto in lamina d'argento lavorato a minimo rilievo, secondo una tecnica introdotta in Italia sul finire del XIII secolo dall'orafo senese Guccio di Mannaia²¹, ma ormai ampiamente usata nella seconda metà del XIV secolo (periodo al quale –ripeto– va ricondotta la realizzazione del nostro reliquiario), anche se vengono ancora praticate smaltature tradizionali; in numero di 48, diverse per forma e dimensioni, ma tutte su fondo blu, le placchette sono applicate tramite perni e distribuite su base, fusto e nodo. Quelle maggiori della base, a sei lobi regolari, sono alternate a più piccole mandorle disposte orizzontalmente con rosette a sei petali verdi e rosse bottonate d'oro, e costituiscono come due trittici (Addolorata-Crocifisso-san Giovanni evangelista;

20 Molte delle placchette, infatti, a causa del plurisecolare uso liturgico come ostensorio processionale all'interno e all'esterno della chiesa, manifestano gravi segni di degrado ed hanno del tutto o in gran parte perso lo smalto sovrapposto, in particolare quelle sul nodo che funge da impugnatura, facendo intravedere la tecnica esecutiva del supporto.

21 Per il calice di papa Nicolò IV, considerato il capolavoro dell'orafo, si rimanda a: D. LISCIA BEMPORAD, «Guccio di Mannaia, calice di Niccolò IV», in M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO (coord.), *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*. Assisi-Firenze, 1980, pp. 92, 123-125; M. COLLARETA, *Calici italiani*. Museo Nazionale del Bargello, con schede di D. LEVI. Firenze, 1983, pp. 3, 5-6; E. CIONI, «Guccio di Mannaia e l'esperienza del gotico transalpino», in V. PACE e M. BAGNOLI (coords.), *Il Gotico europeo in Italia*. Catalogo Mostra. Napoli, 1994, pp. 311-323; P. LEONE DE CASTRIS, Sull'«enigma dello stile di Guccio», in A.R. CALDERONI MASETTI (coord.), *Oreficerie e smalti in Europa fra XIII e XV secolo. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Classe di Lettere e Filosofia. «Quaderni», IV serie, n. 2.1997, pp. 13-19; E. CIONI, *Scultura e smalto...* ob. cit., 1998, pp. 8-57. Si vedano infine i più recenti: F. POMARICI, «L'oreficeria al tempo di Giotto: capolavori noti e meno noti», ed E. BELLI, scheda n. 136, in A. TOMEI (coord.), *Giotto e il Trecento. «Il più Sovrano Maestro stato in dipintura»*. Catalogo Mostra. Milano, 2009, voll. I (*I saggi*), pp. 291-297, in part. p. 291, e II (*Le opere*), pp. 305-306.



LÁMINA 3. SMALTISTA TOSCANO. Base del reliquiario di san Bartolomeo, placchette con angeli adoranti e stemmi Ventimiglia.

santi Pietro-Caterina d'Alessandria-Paolo), convergenti rispettivamente sulle figure del Cristo in croce e della Martire alessandrina (lám. 2).

Procedendo verticalmente, il passaggio al fusto è mediato da quadrilobi con tre angeli adoranti a figura intera alternati al noto stemma ventimigliano (di rosso, al capo d'oro) (lám. 3) accompagnato da una rosetta d'oro che, lungi dal simboleggiare –come si è talora sostenuto– la prima contea, *Yscla maior*, ottenuta in dote da Enrico Ventimiglia a seguito del matrimonio con Isabella de Candida, *comitissa Giracii Siciliae*, da cui gli deriverà presto anche la seconda, è meramente un motivo decorativo, costante in opere toscane di XIV e XV secolo.

Gli smalti sulle facce del nodo presentano invece, a loro volta, riconoscibili per i consueti attributi iconografici, affrontati a coppia: santi Bartolo e Agostino, Giacomo maggiore e Antonio abate, Pietro martire e Stefano protomartire (lám. 4); a parte le figure della Crocifissione con Dolenti e dei Principi degli Apostoli, costantemente presenti nelle suppellettili liturgiche coeve, la santa Caterina della base e gli altri santi appena elencati del nodo, forse espressamente richiesti dal committente, i quali risentono fortemente della lezione di Giotto ma anche dei Lorenzetti e di Simone Martini e sono vicini qualitativamente a quelli che ornano le opere dei senesi Giacomo di Tondino di Guerrino e Andrea di Petruccio Compagnini²², denunciano al contempo chi fossero i destinatari privilegiati della religiosità del personaggio e delle comunità che risiedevano nei suoi feudi: alla Vergine alessandrina, ad esempio, saranno dedicati i monasteri benedettini femminili di Collesano e Geraci; i santi Stefano, Bartolo e Giacomo sono titolari di eponime chiese²³; una sorella del Conte, suor Giacoma, era badessa del monastero di San Giuliano di Catania –omonima della priora di Santa Caterina al Cassaro di Palermo negli anni 1366-1374²⁴– e an-

22 E. TABURET-DELAHAYE, «Un reliquaire de Saint Jean-Baptiste exécuté par les orfèvres siennois Jacopo di Tondino et Andrea Petrucci pour le Cardinal Alborno», in A.R. CALDERONI MASETTI (coord.), *Studi di oreficeria. Bollettino d'Arte*, suppl. al n. 95. Roma, 1997, pp. 123-136; E. CIONI, *Scultura e smalto...* ob. cit., 1998, pp. 672-706.

23 S. ANSELMO, *Le Madonie. Guida all'arte*. Palermo, 2008, e relativa bibliografia.

24 P. SARDINA, *Palermo e i Chiaromonte. Splendore e tramonto di una signoria*. Caltanissetta, 2003, p. 438.



LÁMINA 4. SMALTISTA TOSCANO. Nodo del reliquiario di san Bartolomeo, placchette con santi Bartolomeo, Agostino, Giacomo maggiore, Antonio abate, Pietro martire, Stefano protomartire.

che tra i suoi figli figurava una Giacoma, sposa di Matteo Chiaromonte²⁵; sotto la regola di sant'Agostino vivevano i canonici del Capitolo della Cattedrale di Cefalù –e mi piace qui ricordare che i Conti, dal loro *hospicium* cittadino esercitavano un ruolo di padri e protettori della diocesi²⁶–, ma anche la comunità riformata, della congregazione centuripina, già residente nella contrada Sant'Onofrio di Geraci, che successivamente si trasferirà presso San Bartolo²⁷; e in quest'ultima chiesa, peraltro, Ruggero Passaneto aveva fatto tumulare, l'1 febbraio 1338, il corpo martoriato di Francesco I, piuttosto che in San Francesco di Castelbuono, come stabilito nel testamento²⁸; l'immagine di san Pietro Rosini da Verona –più noto come Pietro martire–, canonizzato nel 1253 ma traslato nel sepolcro attuale in Sant'Eustorgio di Milano nel 1340²⁹, è testimone di rapporti del Conte con l'ordine domenicano, mentre il legame con sant'Antonio abate, infine, è strettissimo, in virtù della tradi-

25 Per l'elenco dei figli O. CANCELILA, «Castelbuono medievale e i Ventimiglia». *Quaderni-Mediterranea. Ricerche storiche*, collana diretta da O. CANCELILA, n. 12. Palermo, 2010.

26 Si veda C. MIRTO (coord.), *Rollus rubeus. Privilegia Ecclesiae Cephaloeditanae, a diversis regibus et imperatoribus concessa, recollecta et in hoc volumine scripta*. Società Siciliana per la Storia Patria. Palermo, 1972, pp. 171-172; S. FODALE, «I Ventimiglia, il Papato e la Chiesa di Cefalù nel XIV secolo», e P. CORRAO, «Per una storia del potere feudale nell'area madonita in età aragonese». *Potere religioso e potere temporale a Cefalù nel Medioevo*. Atti del convegno internazionale (Cefalù, 7-8 aprile 1984). Cefalù, 1985, *passim*.

27 G. CHICHI, *Geraci Siculo. Guida alla Capitale dei Ventimiglia*. Geraci Siculo, 1997, p. 64.

28 O. CANCELILA, «Da Sichro a Castrum Bonum. Alle origini di un borgo feudale». *Mediterranea. Ricerche storiche* a. V, n. 12 (aprile 2008), p. 60. Il testamento di Francesco II Ventimiglia, datato il 22 agosto 1337, fu depositato presso gli atti del notaio Apparino (o Puchio?) de Salamone e pubblicato a Cefalù il 20 marzo 1354 (s.c. 1355) su istanza del figlio Francesco II Ventimiglia; una copia settecentesca di un transunto in data 18 febbraio 1392 (s.c. 1393) a cura del notaio Rainaldo de Murellis di Catania è consultabile in Archivio di Stato di Palermo (ASPa), *Archivio privato Belmonte*, n. 3, cc. 1r-12r.

29 Si veda V.J. KOUDELKA-A. SILLI, *ad vocem* «Pietro di Verona, santo, martire». *Bibliotheca Sanctorum*. Vol. X. Roma, 1968, coll. 746-762.

zione secondo cui la madre del Santo, la matrona Guitta, sarebbe addirittura nata a Ventimiglia dal conte del posto³⁰.

Abbiamo notizia documentaria della consegna da parte del francescano padre Antonio Granata al marchese Giovanni Ventimiglia, avvenuta il 2 maggio 1586, di una reliquia di san Bartolo destinata all'eponima chiesa geracese³¹, ma il primo oggetto di venerazione inserito nel reliquiario di committenza ventimigliana potrebbe essere giunto a Geraci tramite i vescovi di Patti-Lipari³² –sull'isola delle Eolie, infatti, secondo la tradizione, erano approdate le spoglie dell'Apostolo nel 255, traslate a Benevento, quindi a Roma, tra l'832 e l'840, ovvero nel 983–, con cui il Conte intratteneva stretti rapporti finanziari, anche in virtù di donazioni e permuta dei secoli precedenti³³.

A proposito dei rapporti dei Conti di Geraci con Pisa, che si innestano nel più vasto fenomeno degli scambi socio-economici e culturali tra Sicilia e Toscana nei secoli XIII-XIV, talora mediati da Napoli³⁴, citiamo solo i nomi di *Vannes* (Giovanni) Tavelli, toscano, che nel 1329 era razionale del conte Francesco I³⁵, e del fiorentino Andrea di Giovanni, che faceva parte della corte di Francesco II³⁶; inoltre, parrebbe toscano e coevo al reliquiario di San Bartolo di Geraci anche il calice (oggi noto come 'calice di Sant'Antonio') donato al convento francescano di Cefalù, luogo scelto per la propria sepoltura, seguendo le orme della madre³⁷, da

30 O. CANCILA, «Castrobono e i Ventimiglia nel Trecento». *Mediterranea. Ricerche storiche* a. VI, n. 15 (aprile 2009), pp. 102-103.

31 Si veda G. TRAVAGLIATO, «Gli archivi...» ob. cit., pp. 147-148.

32 Le diocesi di Patti-Lipari e Cefalù furono entrambe suffraganee dell'arcivescovo di Messina dalla loro fondazione (1131) fino al 20 maggio 1844, quando la seconda, con bolla *In suprema militantis Ecclesiae specula* di Gregorio XVI, passò sotto la giurisdizione del metropolita di Palermo; in quell'occasione Castelbuono, le Petralie, Geraci, Gangi e San Mauro, già pertinenti alla Chiesa messinese, furono assegnati a Cefalù, mentre Castelluccio, Mistretta, Motta, Pettineo, Reitano, Santo Stefano e Tusa passarono a Patti (S. VACCA, Cefalù, G.G. MELLUSI, Messina-Lipari-Santa Lucia del Mela, B. SCALISI, Patti, in G. ZITO (coord.), *Storia delle Chiese di Sicilia*. Città del Vaticano, 2009, pp. 405-429, 463-525, 665-685, con relativa bibliografia).

33 Si veda R. PIRRI, «Pactensis Ecclesiae episcopalis notitia quarta» e «Liparensis Ecclesiae episcopalis notitia octava», in *Sicilia sacra disquisitionibus et notitiis illustrata*, III ed. a cura di A. MONGITORE, con aggiunte di V.M. AMICO. Palermo, 1733, II, pp. 771-772, 779, 949-955; si vedano pure, in proposito, L.T. WHITE JR., *Il monachesimo latino nella Sicilia normanna*, trad. ital. di A. Chersi. Catania, 1984, pp. 128, 135, 388-389, e O. CANCILA, «Da Sichro a Castrum Bonum...» ob. cit., pp. 29-62.

34 Per un primo approccio al fenomeno si rimanda ai saggi presenti in *Immagine di Pisa a Palermo, Atti del convegno di studi sulla pisanità a Palermo e in Sicilia nel VII centenario del Vespro* (Palermo-Agrigento-Sciacca, 9-12 giugno 1982). Palermo, Istituto Storico Siciliano, 1983.

35 C. MIRTO, ob. cit., pp. 171-172.

36 H. BRESCH, *Un monde méditerranéen. Économie et société en Sicile. 1300-1450*. École française de Rome. Roma, 1986, p. 822 e nota 221, citato da O. CANCILA, «Castrobono e i Ventimiglia...» ob. cit., p. 101.

37 O. CANCILA, «Castrobono e i Ventimiglia...» ob. cit., p. 102. Un'immagine del calice e qualche cenno sulla committenza a favore della chiesa francescana di Cefalù legata al testamento della Contessa è presente in G. ANTISTA, «La chiesa e il convento di San Francesco a Cefalù all'epoca dei Ventimiglia». *Espero. Rivista del Comprensorio Termini-Cefalù-Madonie* a. III, n. 27 (giugno 2009), pp. 1, 6.

parte della contessa Elisabetta Lauria, di cui sono tuttora leggibili nel nodo –unica parte originaria date le profonde trasformazioni di fine XVI-inizi XVII secolo– gli stemmi smaltati, e toscana sarà stata verosimilmente anche la croce d'argento del valore di cento fiorini, purtroppo non più esistente, già posta «coram altare» nel convento francescano di Castelbuono, legata ai religiosi per testamento dal medesimo Francesco II³⁸.

Pirus Martini, dunque. Ma chiediamoci manzonianamente chi fosse costui, facendo ricorso a fonti pisane a lui coeve, visto che l'iscrizione ce lo presenta semplicemente come orafo operante nella città marinara e figlio di tale Martino.

Potrebbe trattarsi di quell'orafo Piero di Martino da Lari (cappella di *Sant'Andrea Foris Portae*)³⁹, nell'ottobre del 1367 ammesso tra gli Anziani del Popolo⁴⁰, che nel 1369 realizza una «chatenella argentea» per il sigillo del Priore della repubblica e nel 1374 è pagato per l'aggiunta di una «bendella» ad una cintura maschile d'argento⁴¹, verosimilmente padre di un Martino, anch'esso orafo, abitante sempre nella cappella di Sant'Andrea Fuor di Porta nel 1409⁴², il quale, il 28 aprile del 1415 (quando il padre è già morto), si dichiara creditore verso Giovanni del fu Giusto della cappella di San Giusto in Canniccio per una cintola d'argento che gli aveva precedentemente venduto⁴³.

E chissà che, sulla base dell'alternanza Martino-Piero-Martino, non possiamo spingerci ad ipotizzare uno spostamento della bottega a Firenze, da cui potrebbe discendere il più noto Piero di Martino Spigliati, aiuto di Benvenuto Cellini, autore tra l'altro nel 1551 della splendida croce processionale per la Fraternità di Santa Maria del Latte di Montevarchi, oggi esposta nel Museo d'arte sacra della Collegiata di San Lorenzo dello stesso centro toscano⁴⁴.

38 ASPa, *Archivio privato Belmonte*, n. 133, c. 53r. Si vedano a tal riguardo anche i contributi di M.C. DI NATALE («Un brano significativo del testamento di Francesco II Ventimiglia») e R.F. MARGIOTTA («I gioielli di Giovanni III Ventimiglia»), in *Alla corte dei Ventimiglia...* ob. cit., pp. 36-41 e 162-167.

39 P. VIGO, *Una festa popolare a Pisa nel Medio Evo. Contributo alla storia delle costumanze italiane*. Pisa, 1888, rist. anast. Sala Bolognese, 1988, p. 91.

40 F. BONAINI, *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini e ad altre opere di disegno dei secoli XI, XIV e XV*. Pisa, 1846, Appendice, II, p. 80, nota 1.

41 L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*. [Pisa, 1897] Bologna, 1972, p. 353.

42 B. CASINI, «L'Archivio del catasto di Lari». *Studi di storia pisana e toscana in onore di Ottorino Bertolini*. Pisa, 1967, pp. 290-298; M. FANUCCI, L. LOVITCH e M. LUZZATI (coords.), *L'estimo di Pisa nell'anno del Concilio, 1409*, introduzione, trascrizione e repertorio computerizzato, *Biblioteca del Bollettino storico pisano-Collana storica*, n. 6. Pisa, 1986.

43 Si veda Archivio di Stato di Firenze (ASFi), *Fondo Notarile Antecosimiano*, busta 805, anni 1415-1420, cc. 23r-v, citato in M. FANUCCI LOVITCH, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*. Ospedaletto, *Biblioteca del Bollettino storico pisano-Strumenti*, n. 1 (1991), n. XXII; n. 2 (1995), p. 206.

44 G. CANTELLI, *Storia dell'oreficeria e dell'arte tessile in Toscana: dal medioevo all'età moderna*. Firenze, 1996, p. 167; P. REFICE (coord.), *Museo d'arte sacra della Collegiata di San Lorenzo a Montevarchi. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*. Firenze, 2007, p. 41.

Gli argenti della statua di San Placido della Chiesa Madre di Biancavilla

MAURIZIO VITELLA
Università degli Studi di Palermo

Il culto di San Placido si diffuse a Biancavilla¹, cittadina ai piedi dell'Etna, nel XVII secolo, quando l'abate del vicino monastero di Santa Maria di Licodia, sollecitato dall'allora arcivescovo di Catania Mons. Giandomenico Rebiba, donò nel 1602 alla chiesa madre le reliquie del santo. La devozione al monaco benedettino si era estesa in tutta la Sicilia, a seguito del rinvenimento a Messina di numerosi resti di martiri nella chiesa di San Giovanni Battista. Conseguenziale al dono delle reliquie fu la realizzazione del simulacro, ancora oggi custodito nella basilica pontificia intitolata a Santa Maria dell'Elemosina, interessante opera lignea che si connota per l'evidente sintassi cinquecentesca della ieratica espressione del viso imbolsito e per il classico sviluppo parallelo delle pieghe della cocolla. San Placido fu dichiarato santo patrono e protettore della città etnea il 23 settembre 1709 dal vescovo di Catania Mons. Andrea Riggio, per avere risparmiato la città dal terremoto del gennaio 1693.

La devozione tributata al Santo è stata espressa nel tempo anche attraverso la realizzazione di preziosi arredi argentei, opere che oggi, grazie ad un opportuno intervento di restauro, tornano a risplendere dell'originaria lucentezza. In particolare sono stati sottoposti a manutenzione ordinaria quei manufatti strettamente legati

1 P. BUCOLO, *Storia di Biancavilla*. Adrano, 1953.



LÁMINA 1. ARGENTIERE CATANESE. Arredo da statua (1700). Basilica pontificia di Santa Maria dell'Elemosina, Biancavilla (Ct).

alla statua in quanto attributi iconografici del santo. Tra questi, l'opera più antica risulta essere il libro (lám. 1), simbolica espressione delle sacre scritture o della Regola Benedettina a cui Placido aveva aderito. Sull'opera si rileva il Marchio di Catania, con l'elefante e lettera A, e la sigla AP 1700, da riferire all'ignoto console che allo scoccare del nuovo secolo aveva garantito la qualità della preziosa lega metallica. Dal punzone deduciamo che, dopo il tremendo sisma del 1693, l'attività produttiva della maestranza orafa catanese era ripresa e il modulo d'ornato che caratterizza il manufatto denota grande maestria e perizia da parte dello sconosciuto argentiere. Il decoro, a girali rincorrenti campiti da carnosì fiori, circonda un medaglione centrale su cui è sbalzata la figura di Placido. Il motivo floreale, che si riscontra sia nel recto che nel verso del libro, poggia su una lamina in rame dorato e questa soluzione dona uno spiccato contrasto cromatico reso evidente dal raffinato traforo dell'argento che simula un ricamo, come quelli che decoravano tanti paramenti sacri coevi. Anche il dorso è caratterizzato da un ornato vegetale, proposto da quattro placchette reiteranti il medesimo modulo di coppie di volute affrontate che scaturiscono da un fiore centrale. Il registro decorativo proposto nell'argentea coperta di libro di Biancavilla riprende un repertorio di ornato già conosciuto in ambito isolano e proposto sia dalla maestranza palermitana, che da quella messinese. Il tema floreale, per buona parte del XVII secolo, è ampiamente proposto nelle argenterie



LÁMINA 2. MARIO BOTTINO. *Pastorale* (1791).
Basilica pontificia di Santa Maria dell'Elemosina, Biancavilla (Ct).

siciliane, quale declinazione di un soggetto, diffuso in ambito figurativo, che vede nel genere della natura morta la più aulica espressione rappresentativa. Ricordiamo in proposito i piatti da parata della Cappella Palatina di Palermo², quello realizzato dall'argenteiere messinese Diego Rizzo e l'altro del palermitano Giuseppe Di Filippo datato 1678: entrambi sono una chiara espressione di quel gusto tipicamente seicentesco che trova nella proposizione del dato botanico, ora ripreso con fedele realismo, ora fortemente stilizzato, una sintassi ornamentale che verrà declinata, nel

² M.C. DI NATALE, *Le suppellettili liturgiche d'argento del tesoro della Cappella Palatina di Palermo*, prolusione per l'inaugurazione dell'Anno Accademico 1998/'99 dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti già del Buon Gusto. Palermo, 1998, p. 47.

campo delle arti decorative, in tutti i settori, dall'oreficeria alle produzioni tessili. Inoltre, un'altra opera che possiamo accostare al libro di Biancavilla, col quale condivide la medesima impostazione dei girali rincorrenti, è il paliotto³ un tempo presso il monastero benedettino di Santa Maria del Soccorso di Mistretta e oggi al Museo di Palazzo Venezia di Roma.

Altro arredo legato alla statua di San Placido è il pastorale in argento (lám. 2), insegna che ricorda la dignità di Abate ricoperta dal monaco benedettino nel monastero da lui fondato a Messina in località Calonerò. Il bastone è in argento liscio, mentre il baculo si caratterizza per l'usuale forma a voluta che scaturisce dal girale, ricoperto da brevi motivi acantiformi, che si arriccia su se stesso. Sull'opera si rileva il marchio della maestranza degli argentieri di Acireale, con i faraglioni e lettere AG, il codice alfanumerico ASC91, che rimanda al console Alfio Strano in carica nel 1791⁴, e la sigla MB, iniziali dell'argentiere Mario Bottino. Quest'ultimo è un argentiere noto e attivo già dal 1780, anno in cui realizza l'ostensorio⁵ con la figura della fede della Cattedrale intitolata a Maria Santissima Annunziata di Acireale. Anche il console Alfio Strano è un valido argentiere e tra le opere inserite nel suo catalogo ricordiamo l'originale ostensorio⁶ del 1793 con fusto a palma della chiesa di Santa Maria Odigitria di Acireale e le pissidi⁷ neoclassiche rispettivamente datate 1802 e 1805 della stessa cittadina acese.

Ancora indossata dalla statua di San Placido è l'aureola (lám. 3) in argento sbalzato, cesellato e traforato, dalla tipica forma circolare e con un foro centrale che permette di fermare il prezioso manufatto sul capo del simulacro. L'opera è caratterizzata da un modulo di ornato semplice e ordinato: un fiore centrale, composto da sedici petali alternatamente sovrapposti, è circondato da una larga tesa campita da trifogli inseriti entro volute dai terminali arricciati. Sull'aureola si rileva il marchio della maestranza degli argentieri di Catania, con l'elefante e lettera A, seguito dal codice alfanumerico GA04, da riferire al console in carica nel 1804 probabilmente Gaetano Albergo⁸, e la sigla NC, forse iniziali dell'argentiere Nunzio Cacia⁹. Medesimo punzone consolare è stato rilevato da Maria Accascina¹⁰ in una pisside della cattedrale di Catania che, sebbene tipologicamente distante dall'opera di Biancavilla,

3 G. TRAVAGLIATO, scheda n. 148, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*. Milano, 2001, pp. 456-458.

4 A. BLANCO, «Il consolato degli argentieri e degli orafi della città di Acireale», in S. RIZZO (a cura di), *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*. Catania, 2008, p. 1163.

5 A. BLANCO, scheda n. 204, in S. RIZZO (a cura di), ob. cit., p. 995.

6 Ibídem, scheda n. 205, pp. 995-996.

7 Ibídem, schede nn. 208-209, pp. 998-999.

8 D. RUFFINO, «Indice degli argentieri e orafi di Catania», in M.C. Di Natale (a cura di), *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*. Milano, 1989, p. 409. L'attività di Gaetano Albergo è documentata dal 1761.

9 Ibídem. L'attività di Nunzio Cacia è documentata dal 1782.

10 M. ACCASCINA, *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*. Busto Arsizio, 1976, p. 159.

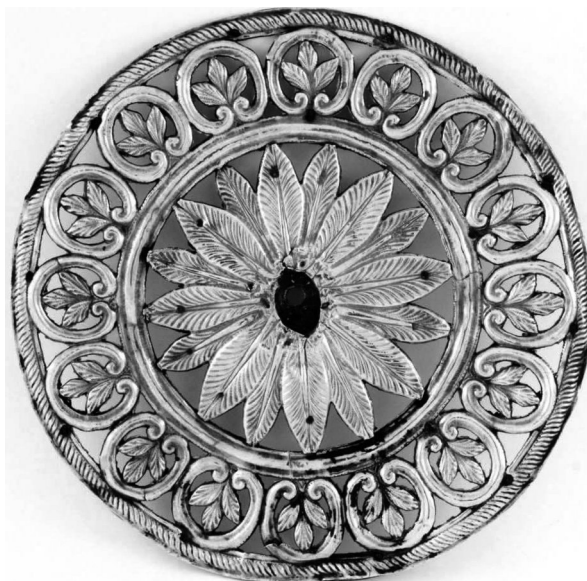


LÁMINA 3. NUNZIO CACIA. Aureola (1804). Basilica pontificia di Santa Maria dell'Elemosina, Biancavilla (Ct).

condivide l'ordinata cesellatura degli ornati, denunciando un'evidente adesione da parte delle maestranze catanesi alla temperie neoclassica.

Completiamo la rassegna di opere legate all'immagine lignea di San Placido con l'analisi di un interessante manufatto: si tratta di un contenitore per le reliquie (lám. 4), la cui insolita tipologia a cassetta trapezoidale induce a ritenere che in origine fosse un repositorio, adattato a contenere le sacre spoglie del santo monaco benedettino. Il manufatto, composto da un'anima lignea rivestita di lamine, è caratterizzato da un raffinato decoro sbalzato e cesellato che declina moduli d'ornato cari alla corrente Rococò. Le modanature che fanno da cornice a ciascuna delle facce che compongono la suppellettile sono rivestite con lamine d'argento dorato campite da evidenti baccelli: questa soluzione crea un elegante effetto cromatico, giocato sulla luminosa rifrangenza dei preziosi metalli. Sulla lamina che ricopre lo zoccolo di sostegno si legge la seguente iscrizione: *SUB REGIMINE PROCURAT.IS AROMAT D MATTHEI LONGO ET COCINA SS. SACRM.TO ET DIVO PLACIDO TRIBUT ET DICA VIT 1783*. Le altre lamine che ricoprono il reliquiario presentano un'originale e dinamica decorazione che vede convivere elementi del tutto astratti, come i tipici elementi *Rocailles* dalle caratteristiche plissettature sfrangiate, con motivi vegetali e floreali. Completa il manufatto una statuetta a tutto tondo raffigurante un angelo che regge una mitria. Sull'opera si riscontra il marchio di Acireale, con i faraglioni e lettere AG, il codice alfanumerico MXC83 e le iniziali GMO. Secondo Maria Accascina¹¹ il console della

¹¹ *Ibídem*, p. 229.



LÁMINA 4. ARGENTIERE ACESE (GIOVANNI MONFORTE?). Repositorio-Reliquiario (1783). Basilica pontificia di Santa Maria dell'Elemosina, Biancavilla (Ct).

maestranza degli argentieri di Acireale del 1783 è Michele Xiacca (o Sciacca) di cui rileva il marchio, identico a quello dell'opera di Biancavilla, in un reliquiario della Cattedrale della città acese. Tuttavia dalla recente trascrizione delle *Istruzioni, seu Capitoli del Consolato de' Signori Orefici, ed Argentieri di questa Città d'Acì Reale*¹² il console del 1783 risulta essere Giuseppe Mangano di cui, ad oggi, non conosciamo il punzone, anche se le iniziali GMO rilevate sul reliquiario di Biancavilla potrebbero riferirsi a lui. In attesa che ulteriori acquisizioni documentarie possano dirimere la questione, possiamo evidenziare come, nell'ottavo decennio del XVIII secolo, la maestranza acese ancora non risente del mutamento del gusto che già, nella seconda metà degli anni Settanta del Settecento, si avviava a contemplare soluzioni care al nascente Neoclassicismo. Un repertorio di ornato con conchiglie *rocailles* e motivi vegetali simili al nostro si riscontra nel tabernacolo della chiesa di Santa Domenica di Cammarata realizzato da un ignoto argentiere palermitano nel 1776¹³. E ancora il motivo della cornice *à plissé* abbinata a fiori e a foglie compare tra le volute delle basi di molte suppellettili prodotte dalla maestranza palermitana come nell'ostensorio datato 1764 del Museo Diocesano di Palermo¹⁴ e nel calice del 1773

12 A. BLANCO, «Il consolato degli argentieri...» ob. cit., pp. 1155-1165.

13 G. TRAVAGLIATO, scheda n. 9, in S. GRASSO-M.C. GULISANO (a cura di), *Argenti e cultura Rococò nella Sicilia centro-occidentale. 1735-1789*. Palermo, 2008, p. 386.

14 R. VADALÀ, scheda n. 9, in S. GRASSO-M.C. GULISANO, ob. cit., pp. 356-357.

esposto nel Museo d'arte sacra della Basilica Santa Maria Assunta di Alcamo¹⁵. Tali analogie confermano le intense relazioni che intercorrevano tra gli argentieri, anche di località differenti, e lo scambio di disegni che riproducevano modelli d'ornato permetteva alle maestranze di tenersi aggiornate sui repertori decorativi diffusi in ambito internazionale. Non è da sottovalutare, per la diffusione di tale temperie stilistica, il ruolo fondamentale esercitato dall'esigente committenza che, nel caso delle inedite opere qui presentate, doveva certamente apprezzare le novità europee e, in generale, era caratterizzata da un gusto raffinato, di cui le suppellettili legate alla statua di San Placido sono evidente segno.

15 M.V. MANCINO, scheda IV.24, in M. VITELLA (a cura di), *Il Museo d'arte sacra della Basilica Santa Maria Assunta di Alcamo*. Trapani, 2011, pp. 158-159.

ESTE LIBRO, EL DUODÉCIMO DE *ESTUDIOS DE PLATERÍA*,
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 28 DE NOVIEMBRE DEL AÑO 2012,
EN LA VÍSPERA DE LA FIESTA QUE
LA UNIVERSIDAD DE MURCIA DEDICA A SAN ELOY,
GLORIOSO PATRÓN DE LOS PLATEROS Y DE LOS JOYEROS



Grupo de Investigación
"Artes Suntuarias"

